EL TANGO

Idea Vilariño

Cal y Canto

EL TANGO

Idea Vilariño

EL TANGO
(Estudio y Antología)

Cal y Canto

Blanes 1117 Tel. 49 66 78
Distribuye Gussi - Guayabo 1462 Tel. 41 81 25
Montevideo - Uruguay

Una primera versión de los trabajos que figuran en el libro se conoció en la Colección Literatura Argentina (Buenos Aires, CEDAL, 1981). La presente edición está corregida y ampliada. La selección de tangos es original para esta edición.

I

"Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda", escribió Borges. Esta famosa liviandad, desmentible en cada uno de sus términos, es una buena muestra de las infundadas aserciones que, demasiado a menudo, convoca la historia del tango, y que ahí quedan como si fuesen ciertas. Infundada ésta, no sólo porque tal vez ya nunca sabremos cuáles fueron los primeros tangos, sino porque, si se refiere a los que estuvieron sobre el filo de ambos siglos, como *Don Juan* y *El taita*, sus letras lo desmienten (*). Y, si a los tangos segundos, a los que difundieron Arolas, Greco, Espósito, Firpo y tantos otros en cafés y lugares de baile de nuestras ciudades hasta el advenimiento del tango cantado, parece ser que nunca sobrellevaron letras. Porque, además, "los antiguos tangos dichosos" eran irremediablemente tristes –ahí andan todavía los primeros "Pachos", para quien los quiera oir. Y porque las primeras piezas que se está de acuerdo en aceptar como tangos, digamos *El queco, El tango de la casera, El tango del mate*, llevaron letras bastante pobres y, a veces, lunfardas, como ese *El taita*, de Manco y Gobbi:

(*) Y Borges lo sabía. Los editores de la revista **Número**, le escuchamos cantar *Don Juan* con una vocecita de ratón en una sobremesa en casa de Elda Lago.

Soy el taita de Barracas,
de aceitada meleneita
y camisa planchadeita
cuando me quiero lucir.
Si me topan me defiendo
con mi larga fariñera
y me lo dejo a cualquiera
como carne de embutir.

Y si se trata
de alguna mina
la meneguina
le hago largar.
Y si resiste en aflojarla
con asustarla
no hay más que hablar.

Pero es cierto que aquellas músicas no eran un acompañamiento, que eran para bailar; que los severos, silenciosos, concentrados bailarines para los que cada tango era una creación, participaban al mismo tiempo, como dicen Gobello-Stilman, en "una lucha para hombres en la que se arriesgaban el renombre, la mujer y hasta la vida". Y antes habían escrito: "Ni la religiosidad del baile ni el orgullo del bailarín admitían la competencia del canto, y los atentos espectadores no la necesitaban como distracción". Pero a veces no fue tan así. Alguna noche un compadrito cantor o un "niño bien" patotero, en el prostíbulo, en el peringundín, en el cabaret, adaptaba a una música conocida una letrilla casi siempre sucia, anónima y efímera, que de allí no podía salir. Aunque ocasionalmente se improvisaron versos que perduraron: García Jiménez cuenta cómo cuando en lo de Hansen el violinista Ponzio dedicó un tango a Don Juan Cabello, le "acomodaron" una letrilla, seguramente la de *Don Juan*, de autor dudoso. Incluso se da el caso del citado tango de Gobbi, tal vez de los mismos años y del mismo habitat, que ve su pobreza agravada por los alardes del taita, asesino y proxeneta, más horribles que graciosos, y que pese a esas miserias llegó a salir al público y saltó al disco. Tampoco podían trascender las letras caneras, escritas en su cerrada jerga por los verdaderos lunfardos. Pero cuando hoy hablamos de las *letras de tango*, hablamos de otra cosa.

Tango instrumental y tango cantado

En la década del veinte se fundieron dos historias que se fueron haciendo contemporáneamente en diversas ciudades de nuestra área cultural pero que

no fueron paralelas: la del tango instrumental, bailable, y la del tango cantado.

Parecería que cantando, diciendo individualmente, debió resultar más fácil el acto creador que en el logro plural de tríos y cuartetos que ni siquiera eran unidades estables. Pero no fue así. Hubo una evolución de los músicos, de la música –por dispar, por compleja, por insegura que fuese– que a principios del siglo ya había definido su tango. Los versos, en cambio, no encuentran el suyo hasta más tarde. Tal vez eso tenga que ver con los antecedentes de aquélla y de éstos. Milonga, habanera y tango andaluz tenían una misma base rítmica, la de la contradanza, que imperó soberana durante el siglo XIX desde las Antillas hasta el Plata, dejando su impronta en toda una faja costera, que se fue ensanchando. Nuestros músicos criollos –descendientes de españoles, descendientes de negros y, más inmediatamente, descendientes de los italianos, franceses, alemanes, y de nuevo españoles, que habían ido llegando en la gran oleada inmigratoria– tomaron, dejaron, transformaron, crearon, hasta que el tango fue.

Pero los versos, las palabras, las cosas que supieron decir en otras partes, no servían para expresar lo que sentía o lo que vivía este nuevo mundo formado alrededor de nuestras sociedades rioplatenses. No servían las que pudieron venir en los barcos que nos traían las habaneras: no servirían de mucho, aunque el teatro y la moda y la falta de otra cosa las impusieran, las canciones que lanzaban las hermosas cupletistas y la zarzuela; no podían servir, salvo en ámbitos cerrados, las letrillas soeces ni las crípticamente lunfardas ni los textos que exaltaban la condición del cafishio. Y tampoco servirían los versos de las "naciones" negras, escritos lo más a menudo por blancos, con la media lengua y la temática ingenua convencionales, y que ni interesaban a los muchos músicos negros que estuvieron en los orígenes del tango y también entre los últimos payadores, como Ezeiza y Cazón. ¿Qué quedaba? La rica canción campera que perduraba en las ciudades, muy convencionalizada pero viva aún en el repertorio de payadores y milongueros del que ya hablaremos.

Angel A. Villoldo

Hubo dos famosos autores –cantores, actores, bailarines– contemporáneos de la Vieja Guardia, cuyos éxitos se extendieron más allá de la primera década y que tuvieron una enorme popularidad, una vasta producción, llegaron al disco y se hicieron conocer en Europa. Fueron el uruguayo Alfredo E. Gobbi y el argentino Angel G. Villoldo, que no eran grandes cantores ni creadores originales ni dejaron, en materia de letras, mucha cosa digna del recuerdo.

El múltiple Villoldo comenzó a ser conocido como payador a fines del siglo, pero las primeras canciones suyas que nos quedan parecen más bien de milonguero, es decir, de payador urbano, que, como aquél, canta lo que compone, que todavía emplea la décima, aunque no siempre la perfecta espinela del payador, que conserva su capacidad narrativa, larga y tendida, y que se ocupa de asuntos del día y de su entorno ciudadano.

Venía un coche por Defensa,
del tranvía Anglo-Argentino,
y en la mitad del camino
encuentra un carro encajao.
¡Compadre, hágase a un lao!
dice el del carro al cochero
y le responde el carrero:
¡Avise si es comisario,
o si lo han nombrao Alcalde,
o se cre que soy otario!

Uno de sus primeros tangos, *¡Cuidado con los cincuenta!*, sobre una ordenanza policial, tiene una letra humorística y muy cupletera:

¡Caray!
No sé por qué probibir
al hombre que le diga
piropo a una mujer.
¡Chitón! ¡Ni hablar!
porque al que se propase
cincuenta le harán pagar.

Cuando el uruguayo Saborido le pide unos versos "correctos" que pudiera cantar una cancionista amiga, escribe en unas horas *La morocha*, que pudo tener amplia difusión y entrar en los hogares porque no era una letra de tango sino una canción criolla, aunque algo zarzuelesca por la aquí femenina jactanciosa exposición de sus cualidades:

Yo soy la morocha
la más agraciada
la más renombrada
de esta población.

Y, sin embargo, en los *Diálogos* que publicaba en revistas o que llevaba al disco mostraba una gracia para el diálogo que hubiera triunfado en el sainete, y una singular capacidad para captar el habla y la mentalidad populares:

–Craiba que ya no venías.
–Salgo aura mesmo de casa.
–Yo hace rato estoy aquí
como el chafe de parada
sin saber si tomar algo
o dar güelta la manzana.
¿Y, anoche, cómo te fue
en casa del ñato Arana?

Condiciones que podrían haberle permitido abrir algún camino en el tango, en vez de, llegado el caso, desvirtuar el hermoso *El entrerriano* con los versitos juguetones que escribió para la Avellaneda:

A mí me llaman Pepita,
jai, jai,
de apellido Avellaneda,
jai, jai,
famosa por la milonga,
jai, jai,
y conmigo no hay quién pueda.

Alfredo E. Gobbi

Su contemporáneo, Alfredo E. Gobbi, comenzó cantando y acompañándose a la guitarra en su Paysandú natal, pero pronto pasó a Buenos Aires, donde trabajó en el circo de Podestá, y, como hacía éste en los intervalos de su actuación como "Pepino el 88", cantaba por milonga hechos de actualidad. En sus discos parecen más marcadas que en Villoldo la modalidad y la impostación zarzuelescas que, tal vez, fueron acentuadas por su asociación con la señora Gobbi, tonadillera chilena que llegó a Buenos Aires con un elenco español.

Su fama y su historia corren bastante parejas con las de Villoldo. Como él fue actor y cantor y compuso sus músicas y sus letras, aunque también cantó las de otros; como él fue enviado a París donde grabó numerosos discos que se vendieron bien, cantando solo o en dúo o dialogando con su mujer. Aunque, por lo que nos ha llegado, su producción parece haber sido menos copiosa que la de aquél.

El taita, del que transcribimos un fragmento, tiene del tango la música y las habituales jactancias de prosapia zarzuelesca que habían hecho fortuna: *El porteñito, Don Juan, El cachafaz, El caburé*:

A mí me llaman El caburé
porque soy
un tipo que me hago temer
donde voy.

Pero es cantado por Gobbi con aquella modalidad bastarda que lo ajena sin remedio. Cuando Flora, su mujer, lleva por primera vez al disco *La morocha*, es una tonadillera la que canta; estamos bastante lejos del tango.

La costurerita que dio aquel mal paso

"La costurerita que dio aquel mal paso
y lo peor de todo sin necesidad..."
bueno, lo cierto del caso
es que no le ha ido del todo mal.

Tiene un pisito en un barrio apartado,
un collar de perlas y un cucurucho
de bombones; la saluda el encargado
y ese viejo, por cierto, no la molesta mucho.

¡Pobre la costurerita que dio el paso malvado!
Pobre si no lo daba ...que ya estaría,
si no tísica del todo, poco le faltaría.

Ríete de los sermones de las solteras viejas;
en la vida, muchacha, no sirven esas consejas,
porque, piensa ¿si te hubieras quedado?

Nicolás Olivari

Gardel-Razzano

Esa etapa pudo clausurarse ahí y no dar para más; es decir, que el tango pudo quedar mudo y la tarea de estos hombres como un capítulo cerrado. *La morocha* pudo haber perdurado como una simpática "canción criolla", que así se anunciaba para no alarmar al público. Pero qué facilidad, qué pobreza de creación, qué explicable que Villoldo la haya escrito en un rato. Nunca pudo insumirle días, y menos los meses que le costará más tarde a Discépolo cada tango.

Queda, como dijimos, otra fuente de donde pudo abrevar el tango cantado: la rica, vieja, muy popular y arraigada tradición del canto criollo. Aunque no la técnica ni los procedimientos del payador. Ni la improvisación ni la décima ni los largos desarrollos que ésta hacía posibles ni el cantar sobre melodías folklorizadas ni la escasa importancia que se daba a la calidad de la voz ni su impostación ni el canto de contrapunto pasan al tango.

En cambio, pudieron haber pesado algo el repertorio y los temas del milonguero, el llamado payador urbano, que mantuvo algunos caracteres del otro pero que fue en verdad diferente. Algunos de estos milongueros que andaban por los lugares donde ya se bailaba el tango, sólo se fueron borrando cuando dominó el cantor de tangos. Aunque, por lo menos en el Uruguay perviven hasta hoy, un poco al margen, conservando algunas características del payador: la improvisación y la décima.

En la Argentina, entre otros muchos, Higinio Cazón y Gabino Ezeiza, mantuvieron en alto hasta que empezaba la década del 20, el prestigio de esas artes, aunque su vestimenta era ciudadana. Al arte del verso sumaban las capacidades de explicar, de razonar, de replicar, el ingenio. Obligado Gabino a explicar qué es el agua, responde:

Para el pobre y para el rico
es la bendición de Dios;
mas si pregunta un químico
Al agua es hache dos o.

Pero más que la payada o que la improvisación nos interesan, por un lado, el vasto cancionero criollo anónimo que en mínima parte se graba bajo el rubro Gardel-Razzano, y que tiene a menudo un encanto, una factura, una capacidad de expresar sentimientos, una gracia –también en lo humorístico–, que no había en el material que mencionamos hasta ahora. Entre los posibles anónimos, que a veces podrían venir del cancionero español, el dúo canta aquellos

versos de *Adiós, que me voy llorando/ me voy llorando y te dejo;* los de *A mí nada me faltaba/ cuando a mi moro tenía;* o los del vals *Ay, Elena del alma/ por Dios te lo pido/ me des una rosa/ me des un clavel...* En otros casos vendrían del cancionero criollo:

Mi caballo y mi mujer
se me fueron para Salta;
mi caballo ha de volver
mi mujer no me hace falta.

El lenguaje –no se trata del gauchesco– es delicado, y, si se registran influencias literarias son las del Romanticismo. Gardel-Razzano grabaron *Brisas,* canción con versos de José Mármol. Y *Hay una virgen* cuya letra se atribuye a Lord Byron.

Por otro lado cantan todas aquellas canciones firmadas. Entre otras, de Betinotti, el vals *Como quiere la madre a sus hijos;* de Saúl Salinas aquel estilo *Mírala cómo se va/ ay de mí/ y dijo que me quería;* las canciones *Para quererte he nacido,* de Martino, y *El Carretero* de De Navas.

Cantan algunas de su guitarrista Ricardo Soria que, si tales adjudicaciones responden a la verdad, era bueno:

Al redil vuelve la oveja,
la palomita a su nido,
mas al corazón no vuelve
la ilusión que se ha perdido.

Tengo en el alma una pena
que ha matado mi alegría;
ya mi guitarra no suena
como cuando me querías.

En esos repertorios no sólo aparecen la tristeza, la nostalgia por lo perdido, las cuitas del amor desdeñado, del abandono, de la traición –que en *La tísica,* de Cepeda, se consuma con el mejor amigo– sino que ya se canta a la "pobre madre querida", a esa guitarra que ya no suena como antes. También Corsini, Magaldi y algunas de las grandes cancionistas comenzaron por un repertorio criollo.

Entre estilos, canciones, cifras, gatos, tonadas, zambas, valses que comenzaran a grabar por 1913, graba Gardel, en 1917 *Mi noche triste,* su primer tango. Y entonces comienza otro ciclo. Lo que queda atrás ¿antecedentes? ¿prehistoria? ¿fuentes? no queda del todo fuera de juego porque el apegado amor de los tangueros –el director de orquesta, el cantor, el comentarista, el público– por *toda* su tradición, incluso la pretanguera, hizo que muchas de esas piezas,

desde *Don Juan* en adelante, es más, desde *El queco,* que Canaro graba como *Vieja milonga,* arregladas y puestas al día, se sigan interpretando y escuchando hasta hoy.

A partir de "Mi noche triste"

Sea como fuere, a partir de *Mi noche triste* se desenvuelve por varias décadas una rica, floreciente literatura tanguera, una canción con normas, caracteres y valores propios, que no tienen par en ninguna parte y que, en sus más altos exponentes, llega a merecer la apreciación de Waldo Frank sobre la música del tango: "la música popular más profunda del mundo"; bueno, si consideramos los cancioneros americanos del Caribe, de Brasil, de Chile, y los de las Europas, tendremos que aceptar que sólo algunos "negro spirituals" y algunas raras viejas letras de jazz o de cantehondo pueden hundirse tan hondo, tocar así la desolación, la tristeza y hasta la abyección humanas.

Es natural que si queremos analizar este cancionero tenemos que dejar caer, como se hace al estudiar cualquier literatura, los productos espurios, comerciales –los Corín Tellado, digamos–, los apresurados o groseros o, simplemente, los malos o cursis, y quedarnos en un cierto nivel. De todos modos sigue pareciendo imposible apresar esa vastísima producción que, para bien o para mal, fue perdiendo títulos y autores por el camino, o generalizar a partir de un material tan diverso y tan desigual en tantos terrenos. Con todo, se puede también como en cualquier otra literatura, pesquisar las tendencias, las constantes, los caracteres generales

La estructura del tango cantado

Contursi, verdadero puente entre aquellos milongueros y el tango, no encontró en sus primeras composiciones la estructura definitiva del tango cantado, y tendió más bien a extenderse. Por otra parte, el tango orquestal vacilaba aún entre perder y conservar su tercera parte. El tango de Castriota, *Lita,* la conservaba, por eso *Mi noche triste,* compuesta sobre aquél, hubo de tener más desarrollo. Lo mismo sucede en *Ivette* y en *Flor de fango.* Esta última recuerda a la milonga porque narra, repasando linealmente una historia. Pero el mismo autor llega pronto a una fórmula más suscinta que será la corriente, por no decir la definitiva, acordada con una música de dos partes: dos estrofas, primera y tercera, exponen, cuentan, evocan; la segunda, no sólo más breve sino, además, de versos más cortos o cortados, se aparta un poco, o mucho, de aquéllas, para dedicarse a exhortar, reflexionar, convocar –o a evocar o contar, si las otras no lo hacen–. Y después de la tercera, se repite, lo que a veces resulta un buen remate, pero, otras, debilita el logrado final a que hubiera llegado la

tercera. El esquema, pues, es el siguiente: mientras la música hace *A b A b*, la letra hace *A b C b*. Pero puede suceder que los versos necesiten más espacio, y en ese caso la cuarta es una estrofa nueva o una variante de la segunda: *A b Cd*. En todo caso es una forma que obliga a una extrema síntesis; estamos lejos del rigor de la décima, pero también de las encadenaciones ad libitum que ésta permitía.

El verso

En cuanto al verso, da la impresión a primera vista de que estamos ante una considerable anarquía pero ello se debe a que lo que generalmente vemos es una ficción en el papel.

Dónde está mi barrio, mi cuna querida.
Dónde la guarida., refugio de ayer.
Borró el asfaltado de una manotada.
la vieja barriada. que me vio nacer.
En la sospechosa quietud del suburbio
la noche de un turbio drama pasional
y huérfano entonces yo, el hijo de todos,
rodé por los lodos de aquel arrabal.

Las rimas escondidas, las subrayadas, están revelando los verdaderos versos, que son de seis sílabas, los hexasílabos en que se canta "Puente Alsina". Pero subyace un ritmo ternario, que coincide con la escritura musical:

y huér fa /noen tón ces / yoel hí jo / de tó dos

En general, cuando se leen versos largos, de más de seis, siete, ocho sílabas, son ficticios; hay que buscar su música para saber cuáles son las verdaderas divisiones. Los cantores lo hacen naturalmente. Es frecuente que el esquema esencial y escondido sea ternario o cuaternario: es decir, a base de grupos de tres sílabas acentuadas en la segunda:

Mi nó che / tu nó che /
mi llán to / tu llán to

Por qué me / das dí que /
/ se ñó ra / de grú po

o cuaternario, es decir, a base de grupos de cuatro sílabas acentuadas en la tercera.

En fun dá la / man do lí na /
ya noes tás pa / se re ná tas

En la tím ba/ de la ví da /
me plan té con /sie tey mé dio

La acentuación de los versos está determinada por los tiempos fuertes de la música y como, según aclara Mauricio Maidanik, en las diferentes melodías el comienzo de verso se ubica en diferentes tiempos del compás, y las diferentes duraciones hacen que las sílabas acentuadas se distribuyan a diferentes distancias, aparecen versos construidos a base de grupos silábicos diferentes: los mencionados y otros, o combinaciones de unos y otros. El canto, que no es melismático sino estrictamente silábico, sigue estrechamente la música, aunque en los últimos años los cantores han agravado una tendencia a independizar el canto, o por lo menos a desfasarlo de la música, enlenteciendo, contrariando, perturbando el ritmo hasta hacer a veces imposible el baile.

Carlos César Lenzi

Carlos César Lenzi nació en Montevideo en 1899 y realizó en esta misma ciudad sus estudios universitarios. Su primer trabajo literario, "Hylas", fue patrocinado por José E. Rodó. Era un comienzo más que promisorio. En 1917, también otro grande de nuestras letras, Juan Zorrilla de San Martín, prestigiaba sus poemas "Flechas y tizonas" que, dos años después, la trágica María Guerrero hacía conocer en España. En 1920 Carlos César Lenzi publica *Poemas* y forma con Fernán Silva Valdés, Yamandú Rodríguez y Julio R. Mendilaharsu el grupo "Tabaré".

Mientras tanto el éxito de *Poemas* trasciende fronteras. En Madrid lo alaba nada menos que Miguel de Unamuno y en París el crítico Jean Cassou emprende la traducción de algunas poesías de esta obra. También el más famoso compositor uruguayo de aquellos años, Cluzeau Mortet, musicaliza su poema "La Copa de los Montes"...

Crítico literario en *La Mañana*, corresponsal periodístico en España, diplomático en París, miembro de la Sociedad General de Autores de España y Argentina, afiliado a la sociedad Elipo de París, a la Societé des Jeunes Auteurs de Bélgica, a la Asociación Sindical de la Prensa Extranjera de Francia, director –junto con Angel Curotto– de la Casa del Arte del Uruguay. Todo hacía prever una carrera artística excepcional. Porque antes de debutar como autor teatral, en 1925, la personalidad literaria de Carlos César Lenzi estaba formada. Su nombre llegó a ser muy conocido en las dos orillas del Plata y también en círculos selectos de París y de España. Sin embargo, su labor teatral, si bien extensa y variada, estuvo por debajo de lo que podía esperarse de un autor con esos antecedentes literarios. Carlos C. Lenzi se vio desbordado por la facilidad.

En su descargo hay que reconocer que escribió en una época en que las cosas eran difíciles de darse de otra manera, tal como el teatro estaba organizado en Montevideo y especialmente en Buenos Aires. Pero este atenuante no evita la sensación de estar frente a una obra en su mayor parte frustrada.

En un orden muy especial, debemos citarlo como el autor de *A media luz*, uno de los tangos más conocidos y gustados en todo el mundo.

Juan Carlos Legido, **El teatro uruguayo,** Montevideo, Tauro, 1968.

El lenguaje

Uno de los caracteres innegables de estas composiciones es su intención, o su decisión, estética, puesta de manifiesto tanto por sus elecciones como por sus omisiones. Tal vez donde unas y otras se hacen más evidentes es en su lenguaje. Pese a la esencial adopción del habla corriente, del habla del hombre común –ya veremos los matices–, además de omitir casticismos y "españolismos" y las expresiones y el vocabulario gauchescos –cuando estos últimos son deliberados– omite las deformaciones más burdas, los términos groseros y cuanto pueda resultar sucio u obsceno, o meramente picaresco, especialmente en lo que tenga que ver con la mujer. Esta actitud, delicada, digamos, pudo responder en los comienzos a la necesidad de quebrar la "prohibición", de desmentir los prejuicios, de alejarse, por ejemplo, de la grosería de aquellos títulos de los comienzos: *con qué trompieza que no dentra.* Sin renegar de sus barrios, de sus ambientes, de sus personajes, ni de sus circunstancias el tango cuidó la manera de decirlo, aunque no fue suficiente. Pero pudo ser también un cuidado de carácter artístico, literario.

Seguramente a esto responde otro carácter: la deliberada asunción de un lenguaje, de un vocabulario, de una sintaxis y de figuras de dicción que correspondan al asunto que se canta. Si bien es cierto que cualquier situación o personaje o sentimiento –y esto a cualquier nivel literario– puede cantarse en un castellano depurado, lo habitual es que el lenguaje se pliegue a su asunto. Aclaremos que la elección se hace también, y antes, por géneros musicales. Cualquiera de estos autores, en caso de escribir un vals, lo hace invariablemente y siguiendo la tradición del vals, de manera más delicada y más "poética". No recuerdo ningún vals en que tenga cabida un ´termino lunfardo o "vulgar". Algunos autores prefieren uno solo de los posibles lenguajes, como José María Contursi que, distanciándose en esto –no en sus temas– de su padre, jamás da entrada en sus tangos a ninguna palabra o expresión callejera. Pero lo corriente es aquella adecuación, aunque se dé no más que en matices.

La distancia entre dos asuntos absolutamente dispares, como *Inspiración* y *Pedime lo que querés,* hace que Caruso los trate de modo igualmente dispar:

Peregrino y soñador
cantar
quiero mi fantasía

y

Si tenés el berretín
de ser mina de gran brillo
piantate del conventillo

y venite a mi bulín.

La misma distancia de asunto y de tratamiento hay entre *Canción desesperada* y *Chorra*, de Discépolo, entre *Sin embargo, no estoy triste*, y *Hacelo por la vieja*, de Sciamarella. García Jiménez trata un mismo asunto –un amor que sólo él recuerda mientras ella, entre otros brazos, ha olvidado, de manera tan diferente en el vocabulario y en las formas expresivas que lo convierten en otra cosa. En *Farolito de papel*:

En tus grupos me ensarté
y a tu arrullo me dormí
y dormido me quedé
solo, pato y hecho un gil.
Esta noche me encontré
la cartita del adiós
en la almohada donde ayer
me juraste eterno amor,

y en *Alma en pena*:

Aún el tiempo no logró
llevar tu recuerdo,
borrar las ternuras
que guardan escritas
tus cartas marchitas
que en tantas lecturas
con llanto desteñí.

Lo mismo sucede en *La luz de un fósforo* y *Al mundo le falta un tornillo* de Cadícamo. En éste encontramos, aun, una tercera formulación, el lenguaje campero, en *Olvidao*, en *Cruz de palo*:

Una sepultura
que entoavía el cardo
no pudo cercarla
y en donde el chus-chús
de alguna lechuza
se escucha agorera
sobre la cimera
de esa vieja cruz.

Menos frecuentes que el lenguaje campero son las diversas jergas, más especializadas, que también guardan relación con su asunto, aunque de vez en cuando alguna está al servicio de una alegoría que abarca la composición entera: las jergas del carrerista, del tahúr, del ladrón, del futbolista. Pueden cambiar, aunque sea sutilmente, la elocución y el vocabulario si quien dice es un hombre o una mujer. Vacarezza escribe aquel tango cuyos primeros versos comparó Alfonso Reyes con los primeros de *Recueillement*, de Baudelaire:

Araca, corazón, callate un poco
y escuchá, por favor, este chamuyo.

"Así cantaba un pobre punga que a la gayola por culpa de ella fue a descansar", pero cuando se trata de la oración de una mujer abandonada, cambian el tono, las declinaciones verbales, el vocabulario:

Padre nuestro
que estás en los cielos,
que todo lo sabes,
que todo lo ves,
por qué me abandonas
en esta agonía
por qué no te acuerdas
de hacerlo volver...

La escritura

Pero, pese a la atención prestada al lenguaje, a la naturalidad con que se pliega la sintaxis al verso, a la valentía que significó asumir el lenguaje popular, incluidos lunfardismos, vesre, apócopes y declinaciones irregulares y reprobadas y vulgarismos diversos, pese a escribir como se hablaba, nadie se animó a escribirlo como se pronunciaba, aunque había el precedente de la literatura gauchesca. Discépolo, un escritor que conoce bien su oficio, anota en buen número de sus obras la mejor aproximación a nuestro habla, en varios sentidos pero también en su escritura. Y, sin embargo, escribe: *Al verla así, rajé / pa no llorar*, que se canta: *Al berla así, rajé / pa no yorar*. Quien decide escribir como pronunciamos no puede olvidar que en el habla corriente prácticamente reducimos nuestras sibilantes a la *ese*, que prácticamente ignoramos la *ve*, y que todas nuestras *elles* se convierten en *yes*.

Es frecuente la oscilación dentro de una misma pieza entre la forma "correcta" y la otra, oscilación que en general obedece a necesidades de la medida o de la rima del verso. En *Pato*, "fuiste" y "fuistes"; "te peinás" y "recuerda". Esas oscilaciones son cosa corriente en nuestros pueblos que no declinan sus verbos de la misma manera en la escuela y fuera de ella. En *Te fuiste, ja, ja* una estrofa termina diciendo y *al cotorro te volvás*; muy naturalmente, Gardel suplica fuera de texto y de la música: *No, no vuelvas que estoy muy debute solito....* En *Entrá nomás, no te achiques* la coherencia exigiría "no te achiqués", pero la música y el octosílabo ordenan otra cosa. Y no se trata sólo de los verbos. La *d* final de usted o de Sud a veces no cabe al cantar el verso y, se escriba o no, no puede pronunciarse. Más frecuente es la vacilación entre *para* y su apócope: en *Cuando me entrés a fallar*, se pasa de *para alumbrarme con risas* a *pa hacerte saltar pa arriba*. La mina del Ford, en el tango de Pascual Contursi, quiere un cotorro que *tenga alfombritas /para caminar/ y una estufa / pa entrar en calor*.

La tendencia de los tangos de las últimas décadas a un decir depurado deja atrás estos problemas. Sigue en pie, con todo, el no escribir según se pronuncia –o el no pronunciar según se escribe–, pero sigue en pie para toda nuestra escritura.

Temas, motivos

Otro de los caracteres de la literatura tanguística es el apego a una tradición que durante medio siglo reiteró temas, motivos, fórmulas expresivas, símbolos y hasta figuras de lenguaje. Esto, naturalmente, no empece su originalidad como cancionero ni coarta, aunque esto parezca contradictorio, la posibilidad de obras originales dentro de esa tradición.

Pascual Contursi no sólo *creó* el tango cantado –un clima, una carga afectiva, un planteo dramático que el tango no conocía– sino que fijó algunos de los asuntos que integrarían aquella tradición, que, en buena parte, son variantes del gran tema del amor: el hombre abandonado por una mujer a quien sigue amando, en *Mi noche triste*; la mujer abandonada o traicionada por el hombre a quien ayudó tanto, en *Caferata*; él la ve pasar con otro, en *La he visto con otro*; la que vuelve, en *De vuelta al bulín*; la traición, en *Ivette*; el duelo criollo por una mujer, en *Pobre corazón mío*; y, aparte del amor, dentro de otro gran tema que podría denominarse "el placer no paga", el ascenso y la declinación de la muchacha que abandona la vida ¿decente? del conventillo en busca de placeres y de lujos, en *Flor de fango*, o el final, la enfermedad o el abandono de la que triunfó un día en la milonga, en *Pobre paica*; en otro rubro, el bandoneón, en *Bandoneón arrabalero*. Algunos de ellos habían sido cantados

por los milongueros y, antes, por los payadores; la traición y la venganza, el abandono, por ejemplo. Y también habían tocado el que será otro de los grandes temas del tango: la madre. Betinotti no es el primero en tratarlo.

Este es el momento de reiterar la definición de temas y motivos que hicimos en otra parte: "Usamos estos términos discutibles –temas, motivos– en el sentido más corriente y aceptado: tema no en el sentido de fábula, sino en el de una unidad de interés –un personaje, un acontecimiento, una conducta, etc.– que puede enfocarse o plantearse de maneras muy diversas; el motivo es una situación, un hecho o eslabonamiento de hechos que se reitera con variantes que no alteran su estructura fundamental (o los datos fundamentales) en un autor, una literatura o a escala universal. No siempre es clara la delimitación. En algún caso puede haber diferencias según se encare determinado asunto dentro de la literatura tanguística o de la literatura general. Sucede también que en las letras de tango temas y motivos o motivos entre sí se acoplan o son interdependientes".

Amablemente

La encontró en el bulín y en otros brazos;
sin embargo, canchero y sin cabrearse,
le dijo al tiburón: "Puede rajarse;
el choma no es culpable en estos casos".

Al quedarse bien solo con la mina,
buscó las alpargatas y, ya listo,
murmuró, cual si nada hubiera visto:
"Cebáme un par de mates, Catalina".

La grela, jaboneada, le hizo caso.
El tipo, saboreándose un buen faso,
la mateó, chamuyando de pavadas...

Y luego, besuqueándole la frente,
con toda educación, amablemente,
le fajó treinta y cuatro puñaladas.

Juan Bautista Devoto

Con el tema de la madre, siempre santa y buena, abnegada, pura, amante, están enlazados dos motivos, dos situaciones que se repiten, aunque varíen en los detalles: el hijo ingrato que la abandona mientras él vive sus éxitos –*Mala entraña*–; el hijo ingrato que se va tras de una mujer, desamparándola –*Te odio* –; que vuelve arrepentido –*Madre* –; que vuelve demasiado tarde –*Santa madrecita* –, *La Cumparsita* –; que regresa y no quiere que nadie lo vuelva a apartar de ella –*Madre hay una sola, Tengo miedo* –; que reconoce que es el único amor verdadero y teme no encontrarlo ya –*Desaliento* – o que no puede volver –*El penado 14*. Y más:

Anoche, la pobre vieja,
cuando nadie la veía,
creyéndose que dormía,
llorando me fue a besar.
No pude hacerme el dormido,
la besé, la abracé fuerte.
Madre, le dije, la muerte
muy pronto me va a llevar.

Es una verdadera constelación de motivos en torno a un gran tema que no es, de ningún modo, exclusivo de esta literatura, pero que en ella tiene connotaciones diferentes porque la vuelta o el arrepentimiento o la nostalgia se dan desde una vida pecaminosa, criminal, dilapidada, y porque plantea en términos casi edípicos la relación entre "otra mujer" o "mujeres" y la madre. Aunque también se hace la oposición en el caso de la hija ingrata que abandona a la amorosa madre por un hombre –*De tardecita*–; otras la dejan por la milonga –*Milonguera* –; alguna vuelve arrepentida –*Perdón, viejita*.

Como no se trata de esquemas rígidos, a menudo temas y motivos cruzan sus órbitas. El ascenso y la declinación del hombre o de la mujer que se entregan a la vida nocturna, a la mala vida, al vicio, son motivos que pueden estar ligados al tema de la madre, aunque más propiamente caben en otro gran tema: el paso del tiempo.

Dentro de éste, pues, pueden considerarse insertados dos grandes motivos que han dado versos a innumerables tangos y que en parte están vinculados con la tendencia moralizadora del género y en parte con un lugar común universal: las vueltas de la fortuna: *Cómo se pianta la vida, Viejo smoking, Vieja recoba, Esta noche me emborracho, Che, Mariano, Ventarrón, Pobre paica, Moneda de cobre, Muñequita de lujo, Pa que te acordés, Zorro gris, Flor de fango, Che, papusa, oí, La reina del tango, Callejera, Mano a mano, Muñeca brava, Pompas, Qué querés con tu elegancia, Mala entraña*. Aunque

se da también la pura y desolada constancia de que todo pasó como en *Ya pa qué*:

Pa qué si ya hasta el sol pasa de largo
y no hay flores que emponchen la pared
ni una moza que brinde un mate amargo
ni un pájaro que cante... ya pa qué.

El otro motivo ligado al paso de los años es el de la vuelta. Por ejemplo, la vuelta al barrio, al lugar donde se vivieron la infancia, la juventud, los años supuestamente felices. El barrio que podría ser por sí mismo un tema, casi siempre es tributario del otro: del paso del tiempo, porque se le canta aludiendo a cosas, gentes, circunstancias, sitios que fueron la dicha y que el tiempo borró, cambió, perdió para siempre o que –también se da– respetó. A veces se trata de la vuelta –*San José de Flores, Barrio reo* –; otras, sólo de la evocación o de la nostalgia –*Sur, Tinta roja, Isla de Flores, Adiós mi barrio, Barrio pobre, Puente Alsina, Barrio de tango, Barra querida*–. El objeto de la nostalgia, el lugar a donde se vuelve, puede ser una calle, una casa o una ciudad. Buenos Aires podría tener la dimensión de un tema, pero son pocos los tangos que le están dedicados directamente –*Buenos Aires, Mi Buenos Aires querido, La canción de Buenos Aires*–, aunque aquí se evoca más bien el tango y la situación es la del que está lejos y evoca, desde París, desde cualquier parte, su patria chica. Por eso París no es un tema. No se canta a París –salvo tal vez en *Noches de Montmartre*–. Se trata de uno de los motivos de la vuelta, de la vuelta imposible de los "anclaos en París", o de "la que morirá en París" (su contracara: la que murió en Buenos Aires –*Grisette*–), o del fracasado, pese al planteo risueño, de *Araca, París.*

El tango es otro tema. Se le define en *Tango argentino*, en *El cuzquito*; se define a sí mismo en *Yo soy el tango*; se le reprocha en *Reproche*, en *La culpa fue de aquel maldito tango*. Las definiciones varían según se refieran a la música: es triste, quejumbroso, agonizante, compadre, rezongón; o a la danza: es sensual, fascina, envuelve con sus filigranas; o al canto: es una "pena que canta", es "sollozo del triste que espera", es amigo confidente. *Es, melancólico testigo y el único amigo de mi soledad.*

Se opone su origen oscuro a su gloria internacional, se le confunde con Buenos Aires, olvidando que es creación y patrimonio de una vasta área cultural.

El alcohol, las copas, dan lugar a numerosos tangos, con una fórmula muy reiterada: se bebe para olvidar: *La copa del olvido, Copa de ajenjo, Copetín vos sos mi hermano, Caña.*

Pero es imposible agotar los asuntos que aborda este cancionero. Parece que buscara agotar una realidad precisamente en todos aquellos aspectos que la poesía culta desdeñó –o sólo trató siguiendo al tango–. Aparte de todo lo ya mencionado: el payador, el trovero, Gardel, el carnaval, las carreras, la barra de la esquina, el cigarrillo, el taximetrista, la vejez, la crisis, el circo, el café, la garçonnière, el zapatero remendón, el cuarteador, el haragán, Yrigoyen, Dios. Curiosamente, no Perón. Es, sin duda, un vasto aporte testimonial que, idealizaciones y estilizaciones aparte, completa el conocimiento de un mundo que, de otro modo, hubiera dejado un recuerdo oscuro y mutilado. Entre tantas cosas quedaron esos tangos de la gran crisis de los años 30. Se registró alguna injusticia social, algún raro caso de rebeldía contra el sistema: *Al pie de la Santa Cruz, Pan, Acquaforte,* tal vez *Farol, Pajarito* :

Mientras ganas tus centavos
cantas bravo
la canción de los esclavos,
la canción
que en las urbanas arterias
callejeras
vengará un día tus miserias
de gorrión.

Pero no hubo mucho más.

Sonatina

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
Ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora,
tiran bronca dos viejas y chamuya una lora
mientras canta "I Pagliacci" un vecino manghín,
la bacana no ríe, la bacana no siente,
la bacana parece que ha quedado inconsciente
con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
¿En aquel que le dijo que era muy bailarina
con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
¿En aquel que una noche le propuso el espiante?
¿En aquel cajetilla, entallao de elegante?
¿O en aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Oh la pobre percanta de la bata de rosa!
quiere tener menega, quiere ser poderosa,
tener departamento con mishé y gigoló,
muchas joyas debute, un peleche a la moda.
Porque en esta gran vida el que no se acomoda
y la vive de grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada,
el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
se aburrió de esa vida de continuo ragú;
quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
les dé contramoquillo a los reos del Norte,
los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

—"¡Vamos, vamos pelandra! –dice el coso que llega–,
esa cara de otaria que tenés no te pega,
levantate ligero y unos mangos pasá".
Está el patio en silencio, un rayito de luna
se ha colado en la pieza mientras la pelandruna
saca vento de un mueble y le dice: —¡Tomá!

Celedonio E. Flores

Las formas literarias

Para plantear su asunto el tango cantado recurre a prácticamente todas las formas literarias. La estructura misma del texto hace difícil que éste se mantenga en una línea única –lírica, narrativa, dramática, epistolar–, a causa de esa segunda estrofa que, si se está contando, evoca, si se está evocando, cuenta, y en la que generalmente se pasa a otra cosa. Como en *Gimiendo*. Pero hay tangos puramente líricos, que no son los más, dedicados a expresar una vivencia o una situación hondamente sentida, sin que la segunda estrofa cambie notoriamente el tono, como en *María* o en *Garúa*.

Qué noche llena de hastío y de frío,
el viento trae un extraño lamento.
Parece un pozo de sombras la noche
y yo en las sombras camino muy lento.

En cambio son frecuentes los tangos total o parcialmente narrativos o descriptivos, cortados o terminados, eso sí, por una reflexión, un recuerdo, una exhortación. Narran *Justo el 31, Mano cruel, Consejo de oro, El penado 14, Por seguidora y por fiel*:

La más bonita del patio
salió para el almacén
sintiendo que a su costado
alguno le hacía el tren.
Palpitó el apuntamento
y los pasos apuró;
quiso correr, pero el mozo
entró a tallar, y copó.

La descripción de lugares se confunde con la evocación, y puede incluir elementos narrativos o reflexiones, por lo que resulta difícil encontrar una pura descripción: *Café de los angelitos, Isla de Flores, Patio de la morocha, Un boliche*:

Un boliche como hay tantos,
una mesa como hay muchas,
un borracho que serrucha
sus sueños de copetín.
Hay un tira que se asoma,

una copa sin monedas,
un reo que se las toma
y una caña sin servir.

Describen en buena medida los retratos, complicados a menudo por consejos, admoniciones, advertencias: *El rey del cabaret, Incurable, Mala entraña*:

Te criastes entre malevos,
malandrines y matones;
entre gente de avería
desarrollastes tu acción.

Casi todas estas formas conocen una variante: el humor, que tal vez es más frecuente en los retratos, dibujados a menudo con sarcasmo e ironía: *Tan grande y tan zonzo, Haragán, Garufa, Pato, Sos bueno vos también*:

Te la piyaste que levantás programas
porque una mina te dio un poco de bola;
levantarías programas en mi tiempo,
levantarías, sí, sí, levantariola.

Y quedan, aun, los autorretratos, que vienen desde los orígenes, desde *Don Juan* y *La morocha*. Y que no se apartan de aquella línea jactanciosa: *Canchero, Traviesa, A mí me llaman El zorro*. Salvo en la rara excepción de *Por qué soy reo*, cuya singularidad es la anti-jactancia:

Yo soy un pobre reo
sin cuento ni leyenda,
no tengo quien me venda
cariño ni ilusión;
es mi único deseo
pasarlo en la catrera,
no tengo quien me quiera
si no un perro rabón

Muchos tangos tuvieron tal potencialidad dramática que prestaron casi naturalmente sus condensadas historias al sainete. Pero los hay que tienen incrustado en su breve texto uno de los elementos esenciales del drama: el diálogo. A menudo se trata de una sola voz que habla a un *tú* mudo, y, sin

embargo, no se trata de un monólogo porque se sobreentienden la presencia y la atención del otro, como en *Trago amargo, Qué me importa tu pasado, Qué vachaché, Andate con la otra, Charlemos:*

¿Belgrano sesenta once?
Quisiera hablar con Renée.
¿No vive allí? No...no corte...
¿Podría hablar con usted?

O en *Llevátelo todo,* donde ese diálogo mutilado se confunde con la exhortación:

Cumplí con tu deber,
que es triste, muy triste,
pelear entre hermanos
un mismo querer.
Llevátelo todo,
mis pilchas, mi vento,
pero a ella dejala
porque es mi mujer.

Estamos muy cerca del género epistolar que, igualmente, explica, exhorta, ruega, pero a un *tú* ausente. Hay numerosas muestras: *No me escribas, Te aconsejo que me olvides, La cartita, Una carta*:

Recibí tu última carta
en la cual tú me decías:
te aconsejo que me olvides
todo ha muerto entre los dos.

Cualquiera de esas formas puede incluir el apóstrofe, la confesión o el consejo, pero a menudo está dedicado a uno de ellos un tango entero. El consejo se acerca a la exhortación, o se confunde con ella: *Pensalo bien, Hacelo por la vieja, Consejo de oro;* y, en broma, *Atenti, pebeta* y *Seguí mi consejo*:

Rechiflate del laburo,
no trabajes pa los ranas,
tirate a muerto y vivila
como la vive un bacán.
Cuidate del surmenage,
dejate de hacer macanas.

El apóstrofe, muy frecuentado por Discépolo, puede estar dirigido a un hombre –*Qué vachaché*–, a Dios –*Tormenta*–, a una mujer –*Secreto*:

Quién sos
que no puedo salvarme,
muñeca maldita,
castigo de Dios...

La confesión, que cuando no es un acto de amor –*Confesión*–, rara vez está dirigida a otro, se aproxima a la reflexión, el repaso de la propia vida, de la experiencia adquirida: *Yirá, yira, Gólgota, Tengo fe, Tres esperanzas*:

¡Las cosas que he soñao!
¡Me cache en die, qué gil!

La cancionista

Flor de planchadora... Hizo sus gorjeos
ayá por el año nueve veintiuno...
Cantaba planchando como un bicho feo
aquellas letriyas de tangos bajunos...

Era la darique de un cosimu reo
que al oírla un día cantar dijo: "Juno
que tenés garganta pa estudiar solfeo,
y yo voy a hacerte mi mejor aluno."

La abrió de aquel misio tayer de planchado
y al año justito de haber debutado
triunfaban la nami y el coso de lengue.

Hasta que hoy, Estreya de Radio, ¡la ranta!
ya aqueyas letriyas bajunas no canta,
y hoy se hace la nena con tangos merengues...

Enrique Cadícamo

Las figuras literarias –comparación, metáfora, metonimia, alegoría, personificación, símbolo– cumplen aquí sus funciones que, como en casi todo texto poético, pueden buscar embellecer el texto o esclarecer o ilustrar lo que se dice.

La comparación, la metáfora y la alegoría relacionan dos términos –en distintos grados– ya sea con una deliberada intención artística, ya sea inocentemente, como se hace en el lenguaje diario, sin conciencia de que se está empleando una figura. Por ejemplo, en estas comparaciones:

Y aquel taita
lloró como un niño.

Y rodé como una bola.

Pero las hay buscadas, literarias:

que, como el humo del cigarrillo,
ya se nos va la juventud.

Así una noche te fuiste
por el frío boulevard
como un tango viejo y triste
que ya nadie ha de cantar.

La metáfora, que no compara, que identifica dos elementos y que resulta un pródigo recurso en el lunfardo y en el lenguaje popular, es tal vez más frecuente en el habla de la calle y en el tango que la comparación: "pato", "botón", "sabalaje", "el mate" o "la azotea" (por la cabeza), "campana" (por ayudante de ladrón), "parar el carro", "mostrar la hilacha". Puede ser empleada sin conciencia de que no se está hablando en sentido directo:

Un tropezón
cualquiera da en la vida

o puede buscársela como uno de los más valiosos recursos expresivos por su excepcional función estética. Se estima que la metáfora más original, más rica, es la que identifica elementos más alejados:

La vida es tumba de sueños
con cruces que abiertas
preguntan: ¿pa qué?

Con todo, aunque sea más elemental, no deja de ser eficaz la machadiana "espina en el corazón" de *Mi noche triste.* Cualquiera de estas figuras, y de las restantes, cobra toda su belleza y su expresividad cuando no se aparta del mundo que canta, aunque se aleje de lo comparado o identificado, cuando está entre aquellas a las que no se animaba la otra literatura, cuando es incanjeable:

de la vida en orsai
y el tiempo loco.

Una cadena de metáforas que eslabona elementos de una realidad para hacer referencia a otra diferente es una alegoría. No es raro encontrar textos tanguísticos en que se transpone una situación amorosa mediante la jerga propia del fútbol, de las carreras, del juego de barajas, del campo: *Sos de Chiclana, Mi primer gol, Clavel del aire, Canchero*:

Para el record de mi vida
sos una fácil carrera
que yo me atrevo a ganarte
sin emoción ni final.
Te lo bato pa que entiendas
en esta jerga burrera,
que vos sos una potranca
para una penca cuadrera
y yo, che vieja, ya he sido
relojeao pal Nacional.

La personificación, el hacer partícipe al habitat, al paisaje, a las cosas, de los propios sentimientos, que es de estirpe romántica, aparece ya en *Mi noche triste*: la catrera, el espejo, la lámpara se resienten también por la ausencia de ella. Los lugares, las abstracciones, los sentimientos son personificados:

Se ríe la vida
que cobra a la larga
las malas andanzas.

Como perros de presa
las penas traicioneras.

Se venga de un hombre
la ley patronal.

Y también el tango es amigo, confidente, cura las heridas, da consuelo, es culpable de muchas cosas, esos jailaifes del centro lo han traicionado, se luce como mina abacanada, y hasta habla en primera persona.

¿Dónde están?, ¿qué se hicieron? preguntan incansablemente los tangos. Es

una vieja fórmula que viene del latín y de la que se abusó en la Edad Media, cuya eficacia está en la falta de respuesta, en que deja campo a la reflexión. Y que el tango tal vez inventó de nuevo. El hecho es que, evocador y elegíaco, siguió preguntando a través de toda su historia: *dónde están los muchachos de entonces, las mujeres aquéllas, dónde andará Pancho Alsina, qué se hicieron mis pasiones, dónde estará mi arrabal, los tiempos viejos, caravanas fugitivas, ¿dónde están? Las voces que ayer llegaron, y pasaron y callaron, ¿dónde están?*

La cumparsita

Si alguien siguiera la línea de mi trabajo durante todos estos años, se daría cuenta de que no hubiera podido grabar "La Cumparsita", si no lo hubiera hecho de la manera en que la grabé; porque no creo en esa canción, me parece burda y sin ningún valor, surgida de la necesidad popular de los chicos orientales por expresarse en carnaval.

Tuve que grabarla porque junto con "El choclo" es lo que más nos representa, aún hoy, y se han grabado en todo el mundo; entonces, a los franceses les pareció como lógico "brindarme" la oportunidad de grabarla. Así que me puse a pensar mucho, y nunca creí que para esto iba a tener que pensar tanto en qué y cómo hacerlo. Así llegué a estas conclusiones: primero, que es una marchita y por lo tanto no puede dar para otra cosa. La otra posibilidad se la da el timbre de mi voz.

Pienso por lo tanto que está bastante bien cantada para lo que es.

Incluso el final tiene una expresión lírica que es un lujo que no se pueden permitir muchos cantantes populares, y mucho menos dentro del tango.

Si le agregamos a eso que hay una pretendida ambición por parte de la música de Buenos Aires de querer participar de todos los encontronazos que otros ritmos musicales, otras canciones populares mueven internacionalmente a gran nivel comercial, bueno, entonces, ¿por qué no hacer participar a "La Cumparsita", para demostrar la vigencia que indudablemente este tema tiene?

Si es así, ¿por qué no hacerla participar del último ritmo de moda como lo es la música disco? Esta me parece una salida absolutamente estentórea, pero que a mí me justifica el hacerla…

…Te has preguntado alguna vez ¿qué es musicalmente "La Cumparsita"?

Creo que nadie va a poder decirlo, y mucho menos los esquemáticos que la defienden. Es nada. Si al menos tuviera la belleza de "El día que me quieras", de Gardel, o la belleza de construcción armónica de "Flores negras", de F. de Caro. Pero te repito: no tiene nada, es una melodía barata.

Entonces, ¿qué pretenden? ¿Por qué se enojan? Si después de todo, al pensarla y hacerla de la manera en que la he hecho, quizá la he enaltecido.

Pienso que sí, que quizá ya por el hecho de grabarla la he enaltecido, porque si no hubiera sido por los franceses nunca se me hubiera ocurrido hacerla.

De un reportaje a Susana Rinaldi, por Estela Cirelli, en **La Opinión Cultural**, domingo 2 de noviembre de 1980

Influencias, determinaciones

Ya veremos hasta qué punto se renueva en algunos autores, casi siempre dentro de su tradición, la letra de tango y, por lo tanto, se renuevan su escritura, sus figuras, su vocabulario y, hasta cierto punto, sus temas. Las transformaciones radicales, cuando lo alejan de su tradición temática y formal, lo hacen perder su público que es, en su enorme mayoría, conservador. De todos modos, en cierta medida recibió la influencia de la literatura de este siglo, aunque siempre con retraso. Rubén Darío, que llegó a Buenos Aires en 1893 y publicó allí *Prosas profanas* en 1895, renovando la poesía de todo el continente, comienza a aparecer vinculado al tango alrededor del veinte, cuando en los versos de Celedonio Flores se refleja algo de la lectura del gran poeta (entre ellos la traducción arrabalera de *Sonatina*). Su poderosa personalidad poética y su renovación lírica debieron haberse hecho perceptibles antes, pero eso parecería impensable en el caso de un Villoldo o de un Gobbi. Y sin embargo, no giraban en órbitas totalmente ajenas. Según Raúl Castagnino, Villoldo y Cazón actuaban en el circo Anselmi junto a Arturo de Nava por la época en que Darío dedicó al payador uruguayo esta décima no muy brillante pero que revela que lo conocía y que estimaba su arte:

Del Asia traje un diamante
para ponérselo al cuello
del ser que he visto más bello
en mi vida claudicante.
Me brindó el Sol deslumbrante
su más brillante color,
y el Iris me dio el mejor
ramillete de sus ases
y el Sol me dijo: ¿qué haces?
–Se los doy al payador.

Quien acusa primero el conocimiento del poeta cuyos poemas y prosas aparecían en diversos periódicos de la región y hasta en una revista de enorme difusión, como *Caras y caretas,* es, curiosamente, un músico, Vicente Greco, en *La percanta está triste,* un tango con letra y música suyas, que comienza:

La percanta está triste.
¿Qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados
se asoma una lágrima

que rueda y se pianta.
La percanta está triste,
no hace más que gemir...
Ya no ríe, no baila, no canta,
y la pobre percanta
no puede dormir.

También es curioso que el proceso se haya dado primero a la inversa; que los escritores cultos se hayan interesado en el tango bastante tempranamente: "El primer escritor argentino de renombre que dedica un poema al tango es Ricardo Güiraldes. Lo hace en 1911, en París, con su poema *"Tango" con* su poema *Tango*, dice Miguel D. Etchebarne. En la década del veinte ese interés se acrecienta en ambas márgenes del Plata, e incluso aparecen creadores "cultos" que incursionan en el tango. Pero hubo siempre barreras y repulsiones. Durante mucho tiempo pareció que el tango se prohibía otros lujos literarios que no fueran los de un perimido romanticismo, herencia de la canción criolla. Y pareció también que era desdoro para un escritor serio crear para la pobre musa del tango. Fue una larga y conflictual historia.

Las largas décadas que llevamos cantándolos son, puede suponerse, tiempo suficiente para estimar el fenómeno *tango* con objetividad y sin prejuicios. Estos fueron irracionales, acendrados y muy difíciles de destruir. En los comienzos hubo una natural confusión entre la música, sus cultores y su ecología. Era identificada con los prostíbulos y los lugares de baile de mala fama, y con el "malevaje" que los poblaba. En realidad aquellos músicos y aquellos bailarines sólo en parte eran malevos, es decir, cafisios, asesinos, lunfardos. El compadre era en general hombre de trabajo –carrero, albañil, estibador; venía de los mataderos, del mercado, del puerto, del pescante del tranvía–. Pero sus lugares de diversión eran, sin duda, ambientes bravos, que no podían frecuentarse sin armas y sin tener habilidad para manejarlas. Las llevaban incluso algunas mujeres. En ellos, como se ha observado más de una vez, una enorme masa de desplazados y de solitarios hacía su única forma posible de vida social y encontraba los sucedáneos del amor; allí los valientes podían mostrar su valor, hacer prevalecer su hombría, vivir peligrosamente, mezclados, sin duda, con aquellos rufianes, prostitutas y ladrones. La pacatería, que aplicaba criterios morales y no artísticos, se ensañó con su música, y también la hipocresía, porque seguramente los muchachos de familia honesta y los señoritos que iban en patota en busca del tango y de la aventura, eran unos años después los padres de familia que no dejaban entrar a sus casas esa danza y esa música. Y cuando el tango abandonó las ñoñerías cupleteras y las

candideces campesinas, cuando dijo lo suyo en el habla de la calle, la censura cayó también sobre el canto.

Cayó desde todos los reductos de la moral: de los modestos hogares honrados y de las clases media y alta, de esas señoras que, después que París devolvió el tango convertido en una danza de moda, contrataban a Canaro para sus soirées, aunque exigiendo que los músicos fuesen correctos y que no se cantara nada de eso de "la catrera está cabrera". Y de los intelectuales. Aún cuando llegó el momento en que los excelentes letristas y la aceptación de gente prestigiosa fueron provocando una revaloración y cierto interés, o por lo menos cierta resignación frente a ese hecho cultural, quedó aun entre algunos de los más empinados intelectuales de ambas márgenes del Plata un franco o recóndito desdén por el tango cantado. Tal vez la cosa fue y es peor en la Argentina, donde se siguió vacilando –desde Lugones y pasando por Martínez Estrada hasta llegar a Borges, y aun a gente especializada, como Tallon, como Gobello-Stilman en el prólogo de su antología de *Letras de Tango* –, entre el interés y un asco visceral. Pero el estudioso no puede escribir con sus prejuicios. No puede dejar de destacar el poderoso acto creador que el tango significó, el admirable acto creador de ese mundo marginado y desposeído que rodeaba a nuestras púdicas y engreídas ciudades, gracias al cual tuvieron una música propia. Como escribimos en otra parte, aquel mundo "no solo fundó, impuso, un estilo de vida y un sistema de valores, asumiendo su diferencia y reivindicándola, sino que creó una música auténtica, de profunda hermosura; una coreografía que, según Vega, fue una verdadera revolución en la danza; una lengua y una literatura propias que llegaron a y se comprendieron en todos los ámbitos de lengua española y que han matizado nuestro hablar diario y hasta nuestra escritura".

La “mala vida”

Durante la década del 20, bajo el gobierno refinado y liberal de Alvear, se llega al apogeo de la llamada "mala vida" de Buenos Aires. La compañía de revistas francesa de Madame Rasimi en 1922 y el Bataclán en 1923, traen, junto con el auge del desnudo en los escenarios porteños, la moda de la cocaína. Alrededor del tráfico de drogas y de la trata de blancas se organiza toda una vasta red: los danzings de Alem, los cafetines de la Boca, los cabarets de la Corrientes angosta, de Panamá y Maipú, los departamentos de Esmeralda, el famoso café La Puñalada de Rivadavia y Libertad, el restaurante Julien de Esmeralda y Lavalle. Buenos Aires era, en esa época, el primer mercado mundial de carne humana. Todavía en una novela francesa sobre el ambiente, dos caften recuerdan en 1955 con nostalgia: “Para debutar, Londres; después, Alejandría, y Buenos Aires al final, que en ese tiempo era la verdadera mina de oro para la gente seria.”

Los rufianes se dividían en grupos de acuerdo a las nacionalidades. Los franceses, provenientes generalmente de Marsella, trabajaban solos y no tenían organización. Se reunían en los cafés comprendidos en la calle Suipacha, desde Corrientes a Lavalle y por Lavalle desde Cerrito a Esmeralda, especialmente en el Julien. Recibían su correspondencia en una librería francesa de la calle Cerrito. "Usan en el destierro –dice Soiza Reilly– el caló parisién tan lleno de imágenes y tan lleno de símbolos. Son casi todos hombres tristes. Turbios, flacos, barrigones, con bigotes de guerra".

Las prostitutas francesas explotadas por estos rufianes eran las de más categoría y se habían impuesto la costumbre de andar de tarde, por la acera de la embajada francesa, por lo que se les daba el nombre de “centinelas”.

Los rufianes polacos, por su parte, se organizaban en verdaderos sindicatos disfrazados de sociedades de socorros mutuos judías. En la Zwi Migdal con sede en una lujosa mansión de Córdoba al 3200, se efectuaban, en una falsa sinagoga con falsos rabinos, parodias de casamiento a las mujeres judías traídas con engaños. La Zwi Migdal contaba con más de 500 socios y explotaba dos mil prostíbulos donde trabajaban 30.000 mujeres.

El grupo más modesto lo constituían los rufianes criollos –el "cafischo del café con leche" lo llamaban despectivamente los franceses–, que en un comienzo se conformaban con explotar a una sola mujer y luego terminaban formando bandas dedicadas a robarse mutuamente las mujeres, a la vez que explotaban el juego clandestino: el Gallego Julio y Ruggerito serían los más famosos.

En Juan José Sebreli, **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación**.
Buenos Aires,
Ediciones Siglo Veinte, 1965.

II

En esta segunda parte quisimos prestar por lo menos una mínima consideración a algunos de los mejores poetas del género, pero la tiranía del espacio obligó a cometer indudables y a veces imperdonables injusticias. Autores de muchos buenos tangos, autores de dos o tres de los mejores textos, quedaron fuera de la arbitraria decena a que hubo que ceñirse y, es indudable que algunos de los nombres elegidos hubieran podido canjearse por otros deparejos méritos. Como es natural, no podíamos no comenzar por los autores que estuvieron en los orígenes del género: Contursi, Flores, Romero, aunque ya vamos dejando a alguno por el camino. Pasamos luego rápidamente por los "tangos de la crisis" –que se extienden hasta 1935, año que señala aproximadamente el fin del "quinquenio mishio", y año de la muerte de Gardel– centrados en la figura impar de Discépolo. Después, el tango, como ha pasado una y otra vez, parece terminarse; pero no, da otra vuelta de tuerca, se vuelve más literario, va dejando caer su rico lenguaje popular y se vuelve a sus nostalgias.

El tango del cuarenta se automutila en muchos sentidos. Además de perder su lenguaje, que trueca por un decir cuidado y a menudo hermoso pero que –como sucede las más de las veces en la otra poesía, en la no tanguística– no es el de la gente, el que se habla, se prohíbe la anécdota, el diálogo, la gracia espontánea, la vitalidad callejera. Y abandona la mayor parte de sus temas y

motivos, que se habían ido desgastando, pero que no se renuevan ni se reemplazan. Se llega así a una buena literatura tanguística, cuidada, "literaria", que consigue a menudo productos de innegable belleza pero, también a menudo, productos intercambiables. Y tan ajenos al habla de su gente, que ésta, después de haber dejado de bailar el tango, dejó de cantarlo y se convirtió en un público totalmente pasivo.

En realidad, sólo se abandonan hasta cierto punto los viejos temas y motivos; sólo en las nuevas creaciones. Dijimos ya que los tangueros –intérpretes y oyentes– son conservadores y que, en su mayoría, aman a su tango en bloque, incluyendo en su amor aun a otros géneros que anduvieron enredados con el tango, con sus intérpretes, con sus orquestas: valses, estilos, milongas.

No hay más que oír cualquier audición de tango. Lo primero que grabó el dúo Gardel-Razzano para Odeón, en 1917, "Cantar eterno", supuestamente de Villoldo, es vuelto a grabar, por Gardel solo, en 1931, y aun vuelve a aparecer entre las últimas cosas que graba en la Argentina, antes de su último viaje, en 1933, esta vez en dúo consigo mismo. Esto no es más que un índice, pero muy revelador. En plena renovación del cuarenta, Troilo seguía tocando *Ojos negros, La tablada, Maragata, Chiqué, Inspiración*. Y sus cantores volvían a cantar *Una carta, El bulín de la calle Ayacucho, Buenos Aires, Tu diagnóstico, Farolito de papel*.

Pero es innegable que los nuevos creadores retomaron aquel estilo poético de decir cuidado, cuyo punto de partida se pone a veces en González Castillo pero cuyas raíces venían desde antes, del delicado Coria Peñaloza, de Betinoti, del depurado lenguaje del estilo y del vals que siguió en ellos viva y cada vez más acendrada aquella línea evocadora y nostálgica: *Cafetín de Buenos Aires* y *Café de los angelitos, Tinta roja* y *Barrio de tango, Patio mío* y *Patio de la morocha, El pescante* y *No te apures, Carablanca, A Homero* y *Discepolín*. Pero es abrumadora la proporción de textos sobre el amor perdido, frustrado, imposible, reencontrado demasiado tarde, evocado. Como la serpiente que se muerde la cola, el tango vuelve entonces al desolado lamento inicial de *Mi noche triste*.

Dijimos y repetimos, que hubieran merecido comentarios aparte otros autores de importante trayectoria o responsables de algún gran texto: el Amadori de *Viejas alegrías*, el Bahr de tantos hermosos tangos, el Luis Bates de un texto de tan osada sensualidad como fue entonces *Nelly*, Eladia Blázquez, naturalmente, y, naturalmente, Gabino Coria Peñaloza; el buen Caruso de *Destellos* y de *La última copa*, el De Grandis de *Amurado*, el Marambio Catán que en *Acquaforte* reinventa, sin que nadie se asombre, el osado oxímoron –triste fiesta– con que escandalizó años atrás Rubén Darío; el Vacarezza de

buenos títulos, el Tagle Lara de *Una tarde*. Y Roberto Cayol, Enrique Dizeo, los Navarrine, Gónzalez Castillo, Le Pera, Tagini, Rubinstein, Marcó, Sciammarella, Rubens, el Vedani de *Adiós, muchachos*. Esto, franca y decididamente, no quiere ser una simple enumeración; cada uno de los mencionados, y algunos que se nos pierden, hubiera merecido cuando menos una nota, si no un estudio a fondo, merecido la atención que alguna vez recibirá su obra.

Y dejamos para el final a tantos uruguayos, que quedan en la misma situación, que tuvieron peor suerte, porque el hecho de no estar en el gran centro productor, editor, comercial, donde todo era posible, les dejó muchas obras frustradas, en sus cajones o en sus registros de Agadu, sin difusión posible. Como el Roberto Aubriot Barbot de *Quimera*, el Ramón Collazo de *Pato*, el Antonio Casciani de *Un año más*, el Carlos C. Lenzi de *A media luz*, el Mastra de *Mi viejo, el remendón*, el José Rótulo de *Como el hornero*, el Fernán Silva Valdéz de *Clavel del aire*, el Federico Silva de *Hasta siempre amor*, el Erasmo Silva de *Esta noche en Buenos Aires*, el Diego Larriera del hermoso *Yo también como tú*, el Carlos Barthe de *Gacho gris*, el Juan Pedro López de *Gimiendo*, el Edmundo Bianchi de *Ya no cantas, Chingolo*, el Juan Carlos Patrón de *Murmullos*.

Hay una tarea infinita por hacer. Por ahora, limitémonos a revisar, en las pocas páginas que tenemos la obra de los diez autores bien o mal elegidos que, por la fuerza de las cosas, son argentinos.

El discurso gardeliano

...no fue entonces el resultado de una fatalidad histórica por la cual un muchacho de barrio, con condiciones vocales, cantó lo que encontraba a su disposición. Contrariamente a esa noción más o menos acatada, que registran casi siempre los numerosos trabajos dedicados al gran cantor, se trató en su caso de una situación histórica lúcidamente comprendida, sagazmente interpretada y asumida, con todos sus componentes, expresada a través de una creación propia, con significaciones coherentes y que guardaban continuidad. Su participación en la elección y aun en la realización de las letras; su elaboración de un tipo físico; de un modo de vestir; de una evolución en el estilo y en la temática; de la fijación universal de una ubicación geográfica y nacional; de los significados yacentes en su propio mito, no menos cuidadosamente gestado; todas esas circunstancias precisan una determinada escritura, la que hoy podemos leer todavía gracias a los 518 tangos que grabó y a su profusa iconografía. Las limitaciones de Gardel no son nuestro tema esta vez, pero conviene indicar algunas esenciales, para desvirtuar equívocos. Hemos visto su procedencia, sus fidelidades, su evolución, su proyección. En esa proyección, que apunta a lo que se consideraba el mundo de la más alta cultura y desarrollo, Gardel no se diferenciaba de las "elites" culturales argentinas de su tiempo. Solo que se anticipó a ellas en alcanzar su objetivo y llegar a Europa como triunfador.

Nunca se propuso sino la superación individual y como artista solitario.

Y en ese sentido, tampoco se diferenció del tipo medio que conoció en el conventillo y que aspiraba a superar su situación de clase mediante el triunfo personal en el orden económico o vocacional. Si fue sensible a ciertos dramas colectivos, si pudo medir injusticias y desigualdades –los tangos también las mencionan, siempre como una situación o una fatalidad de la condición social, a veces con una protesta– fue con la condición, muy propia del hombre "hecho en la calle" de esos tiempos, de no concebir una reivindicación concreta desde el punto de vista de las masas.

Había aceptado el paternalismo de otros, que le ayudaron en su ascenso, y luego fue paternalista él mismo, cuando sus medios se lo permitieron.

de Edmundo E. Eichelbaum, "El discurso gardeliano" en **La Historia del Tango**, Buenos Aires, Corregidor, 1977, número 9, dedicado a Carlos Gardel.

Pascual Contursi (1888-1932)

Es un inevitable lugar común declarar como punto de partida del tango cantado la noche de 1917 en que Gardel estrenó en público *Mi noche triste*. Podría objetarse que este tango era anterior y que el propio Contursi lo había cantado ya. Pero las canciones populares no existen hasta que no devienen populares, y el limitado público montevideano del módico cantor que parece haber sido Contursi no pudo consagrarlo.

Pascual Contursi, nacido en la provincia de Buenos Aires, después de trabajar como empleado y como socio en el negocio de zapatería, abandonó todo por el tango y su bohemia y, empujado por quién sabe qué fracasos bonaerenses, cruzó a los 25, 26 años, en 1914, a Montevideo –en ese entonces el trasiego de músicos y de cantores era habitual en ambos sentidos– donde se quedó tres años, cantando con su guitarra "de más de seis cuerdas" en algunos bares y en el *Moulin Rouge*, cabaret céntrico cuya clientela le sugirió, como a un payador, los versos casuales y menores que cantó sobre la música de *La biblioteca*, de Berto. Parece que también concibió en Montevideo algunos de sus buenos tangos, siempre sobre músicas ajenas, ya conocidas: *Ivette*, *Flor de fango*, *Mi noche triste* –el último sobre música de Samuel Castriota, le valió, cuentan, una buena discusión con éste–, y *Si supieras*, sobre *La Cumparsita* de Matos Rodríguez –le costó un interminable pleito con el músico–. Como bien dice Ferrer, "Su advenimiento resultó contemporáneo del de quienes, en labor paralela a la suya, pero en lo musical, dieron al tango su definitiva emancipación anímica, melódica, rítmica": Castriota, Delfino, Cobián, José Martínez.

El dúo criollo Gardel-Razzano, muy prestigioso después de su contrato de 1913 en el Armenonville, llega a Montevideo en 1915 con una compañía teatral y coincide en algunos lugares nocturnos con Contursi. De ahí que, de vuelta en Buenos Aires, actuando el dúo en el Esmeralda con la compañía Muiño-Alippi, Gardel estrene, puede decirse, *Mi noche triste* en 1917; es el mismo año en que recomienza –con *Cantar eterno* de Villoldo– a grabar esta vez para Odeón su buen repertorio de gatos, estilos, canciones y zambas con la única excepción de ese tango, en solo de Gardel. Hay que esperar hasta 1919, según indica la invalorable discografía de Boris Puga, para que Gardel intercale el segundo tango, *Flor de fango*, y el tercero, *De vuelta al bulín*. La fecha hace pensar que todo esto se estaba dando como en un mundo aparte, en un país aparte, al que no llegaban ni los ecos de la Semana Trágica... Se dice que *Mi noche triste* sólo fue un éxito cuando en el 18, lo cantó Manolita Poli en el sainete "Los dientes del perro" de González Castillo y el uruguayo Weisbach; según algunos, por sugerencia del primero, según otros, del propio Gardel. Estos éxitos habían devuelto al autor a Buenos Aires donde, en contacto con gente de teatro, se pone a escribir sainetes, solo o en colaboración, llegando a más de una docena de títulos que a veces son desarrollos de algunos de sus tangos o incluyen nuevas piezas. La mayor parte de ellas fueron grabadas por Gardel, aunque alguna, como *Pobre corazón mío*, fue estrenada por Corsini. Las fechas de grabación o de estreno, que sólo pueden ser aproximadas a las de creación, son las siguientes: *Pobre paica*, 1920, *Qué querés con esa cara*, 1920, *Desdichas*, 1923, *La mina del Ford*, 1924, *Pobre corazón mío*, 1926, *La*

he visto con otro, 1926, *Caferata,* 1926, *Qué lindo es estar metido,* 1926, *Ventanita de arrabal,* 1927, *Puentecito de plata,* 1927, *Bandoneón arrabalero,* 1928.

La importancia de Pascual Contursi en su condición de "creador" del tango cantado deriva de que era un poeta; un poeta de escasos recursos, de vocabulario pobre, de mundo pequeño, que escribía con faltas de sintaxis y de concordancia... pero un poeta; deriva, además, del salto que significó despojar a su tango de todo lo cupletero, de la tradición de Villoldo y de Gobbi. Deriva, también, de la creación, de la recreación, de una sensibilidad, y de una situación eterna en la literatura universal: el hombre abandonado o traicionado por la mujer que ama, el desolado, el triste, el inconsolable que sufre ausencia, nostalgia, soledad, esa "aguda espina dorada / en el corazón clavada", eso de "nessun magior dolore che ricordasi del tempo felice nella miseria". El personaje de Contursi se animó a ser sentimental, a ser un fracasado, el reverso de los compadritos de Villoldo y de Gobbi, irresistibles, prepotentes, triunfadores. Después de él todos se iban animar a la tristeza, a la queja. Y no olvidó la contraparte: la mujer abandonada, la muchacha de *Ventanita de arrabal,* la *pobre paica* cuyo amigo ya no va por el bulín, la que increpa en *Caferata.* Esta situación también se reiterará en el tango, en *Padre nuestro,* en *Julián,* en *Andate con la otra,* en *Andate nomás,* en *Volvé.* Y, además de cuanto desechó, fue dejando caer los largos desarrollos, condensando su historia en tres o cuatro estrofas, sin contarla, planteando una situación, dando unos pocos datos, a veces cursis, pequeños, ridículos, pero que fueron la módica felicidad de alguien –esos bizcochos compartidos, por ejemplo.

Dio detalles de esa soledad que siguieron volviendo en otros tangos porque se reiteran cada vez que la situación se da: ese tomar para olvidar, esas ganas de llorar tan reincidentes, esa guitarra muda, esa foto que él campanea y que se repetirá también: "tu foto sobre la mesita / es credencial de mi dolor", o el espejo de *Ninguna.* Y se animó a decirlo en el habla vulgar; no en lunfardo; en todo caso en un habla que daba cabida a algún necesario o convencionalizado o poético lunfardismo, como ese "campaneando tu retrato". Es muy posible que esa fuera el habla corriente de Contursi y de sus amigos, pero también puede haber sido asumida como la expresión adecuada a sus asuntos y a sus personajes. Lo cierto es que, cuando quiso hacerlo, escribió en un español correcto, lo que no quiere decir que el producto fuera mejor o de más interés literario. En *Puentecito de plata,* en *La he visto con otro: Recuerdo que en mis brazos / llorando me decía: / será por siempre tuya / mi vida, mi ilusión. / Jugó con mis amores / la ingrata me fingía, / dejándome enlutado, / mi pobre corazón,* ese "pobre corazón" que también será tan volvedor.

Buena parte de los asuntos del tango posterior están entre los que, vimos, él inaugura: la traición, el abandono, la milonguera que termina enferma y sola, la muchacha seducida y abandonada, la que se pierde por sus propias ambiciones, la que vuelve al bulín, el que robó por ella, fue preso, y la perdió, el que por ella abandonó a su viejita desamparándola, el duelo criollo por una mujer que, indiferente, sigue bailando, el bandoneón...

El gran y pequeño Contursi, más poeta y más cursi que casi ninguna otra figura del tango, corazón sensible, escritor pobre y sabio a la vez, capaz de humor y capaz también de exhibir su alma desgarrada como después, a otro nivel, lo haría Discépolo, ese Contursi que fue comerciante y que tuvo que pasar el platillo, que supo del fracaso hasta la misiadura y del éxito hasta una fama póstuma que, seguramente, no sospechó, regresó de su segundo viaje a Europa encerrado en un camarote, víctima ya de la enajenación mental que daría con él en un sanatorio donde a poco moriría, a los 43 años.

Celedonio Esteban Flores (1896-1947)

Flores nació en Buenos Aires ocho años después que Contursi, pero su precocidad permite que su papel en la historia del tango cantado sea equiparado muchas veces con el de su colega, pese a las evidentes diferencias que hay entre ambos. En este caso la discografía de Gardel resulta engañosa porque *Margot*, el primer tango de Celedonio que aquél graba, aparece en 1921, cuatro años después de la grabación de *Mi noche triste*, lo que en esa etapa de alumbramiento es mucho tiempo. Gardel, que aún no es un cantor de tangos, en esos años canta muy pocos: en 1919, *Flor de fango* y *De vuelta al bulín*, de Contursi; en 1920, tres del mismo –*Ivette*, *Qué querés con esa cara* y *Pobre paica*–, a los que se suman *Muñequita*, de Herschel, *Milonguita*, de Linning, y *Carne de cabaret*, de Roldán. Algunos de ellos habrían podido dar elementos a Flores para sus primeros tangos, pero sabemos que *Margot*, con su previo título, *Por la pinta*, ganó un concurso periodístico del diario *Ultima Hora* en 1914, precisa Ulla, cuando el autor tenía unos 18 años. Es decir, que la pieza, que no aspiraba al canto, es contemporánea de lo que Contursi andaba entonces cantando por Montevideo. A Gardel le gustó, hizo que José Ricardo Soria, su guitarrista, le pusiera música y, en 1917, según afirman algunos, o en 1921, según la discografía de Puga, lo grabó. Cuando conoció a Flores, no pudo creer que aquel chico fuera el verdadero autor, según cuenta García Jiménez. Por su juventud y, tal vez porque, como decía Rosita Quiroga en un reportaje, al oír sus tangos se pensaría que se trataba de 'un mugriento'. No. El 'negro' Flores era una niña... una persona muy preparada, muy culta y muy

fina…" Silverio Manco afirmaba que "hablando o escribiendo Cele era el tango mismo, canyengue y compadrón", lo que parece algo diferente. Sabemos que fue por muchos años contador en una casa de comercio, que era atildado, serio, tranquilo, aunque, según el mismo García Jiménez, "tenía la mano muy pródiga en la amistad y se desvelaba demasiado en noches de fiesta y de timba".

En un libro de contabilidad, cuenta José Barcia, "fueron consignados con su letra pulcra, casi de maestro", poemas de sus autores preferidos: Delmira Agustini, Manuel Ugarte, Almafuerte, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Salvador Rueda, Emilio Frugoni, Gabriela Mistral, Herrera y Reissig, D'Anunzio, Darío. Barcia supone que lo que lo desvió del camino de esa poesía fue la mudanza de su familia del centro a Villa Crespo, y el conocimiento del mundo del arrabal, con su carga propia de drama, con sus situaciones y sus personajes, su habla y su color; él mismo lo explicaba de otra manera: "¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba para tanto, hermano". Darío había muerto en el 16; era contra otros que había que tirarse, pero, bueno. En los versos de *Señora* lo explica, en cambio, como una actitud deliberada, pero ya no por la conciencia de sus limitaciones sino como una actitud frente al público que había elegido como suyo: "los hombres modestos … los que no saben nada … los que tienen las manos fuertes, rugosas y encallecidas … la pobre fabriquerita de mi suburbio … el carrero, el canillita y el malandrín…".

Y no vas a creer que escribo / en este lenguaje rante / por irlas de interesante / ni por pasarme de vivo. / Sino porque no hallo bien / ni apropiado ni certero / el pretender que un carrero / se deleite con Rubén.

Como recuerda en alguna parte Cátulo Castillo, Darío era tan hermético para mucha gente como el lenguaje lunfardesco para otra. Celedonio admiraba a Rubén pero, decía en *Punto alto:*

¿Qué sabemos de marquesas de blasones y litera, / si las pocas que hemos visto han sido de Carnaval? / Que nos pidan un cuadrito de la vida arrabalera / y acusamos las cuarenta y las diez para el final.

Se dedica, pues, a "La musa mistonga": *La que nada sabe de los caballeros / de acción en las lides de los cintarazos, / pero sabe casos de jugarse enteros / un par de malevos a prueba de hachazos.*

Toma alguna cosas de su Darío, como estos dodecasílabos, 6 y 6, que acabamos de leer. A veces se han ponderado sus alejandrinos. Algunos hay, pero tal vez se han medido mal los que parecen largos versos de *Margot*, de *Mano a mano*, de *Audacia*, de *Viejo smoking*, de *Atenti pebeta*, de *Mala entraña*, que no hacen más que disimular los sencillos octosílabos que, a su vez, estan organizados casi siempre en dos tetrasílabos, es decir en cuatro y

cuatro sílabas, de una manera que puede resultar monótona, pero que es fácil y servicial para quien debe hacer, sobre ellos, la música: *Se tem bró ca /des de lé jos / pe lan drú naa / ba ca ná da.* El tango siempre canta en versos cortos. También se han señalado a menudo los aportes de Darío y de Carriego a la poesía de Flores, pero son relativos. Y, como indica Rossler, Darío, para Flores, es *Prosas profanas.* En ningún momento refleja la experiencia profunda de los *Nocturnos,* la de los poemas políticos, la de *Cantos de vida y esperanza.* También señala Rossler algo que le falta a Flores: "Cada tango... es una descripción de alguien hecha con trazo magistral pero falta un impulso trascendente, una efusión de más neta intimidad ... falta el toque o el tono lírico". La comparación con el mejor Contursi puede ser esclarecedora. Contursi canta desde el personaje, asumiendo su dolor, su tristeza, y es, por lo tanto, más subjetivo, más lírico. Flores, buen pintor, ve desde fuera: *Muchacho, Pa lo que te va a durar, Margot, Mala entraña, Audacia.* Aun cuando su intento sea más ambicioso, según explica: "Busco un pedazo de vida, la vivo intensamente en mi interior, la tomo en serio y, despacito, con cuidado, voy hacia el verso". Aun cuando canta en primera persona como en *Tengo miedo,* en *Viejo coche,* en el propio *Margot.* Tal vez donde muestre más "sentimientos pal cariño", como decía Juan Pedro López en *China hereje,* sea en *Te odio,* en *Mentirosa,* en *Por qué canto así* y, sobre todo, en *Viejo smoking.* La actitud ante el abandono o la traición, aunque pueda amenazar con la venganza, como en *Cuando me entrés a fallar,* es casi siempre la del hombre canchero, que tiene una experiencia de esas cosas, y una filosofía que le permite aceptarlas sin darles mayor importancia, y, aun, aconsejar y hasta ofrecer ayuda para cuando se dé la mala. Esa misma actitud esencial le permite mostrarse comprensivo, aunque apostrofe y denuncie, para con la mujer que se entregó a los lujos y a los placeres del cabaret, para con el hombre que se dio al juego y a la noche. Y, sin embargo, él, que reconoce el hambre, que sabe que *"por los pobres buracos de tus pilchas un día / se piantó la nobleza de tu buen corazón",* que conoce *"el triste conventillo alumbrao a querosén",* ese conventillo que a veces albergaba a cuarenta familias en cuarenta piezas, donde, como dijo Discépolo, "el tacho era un trofeo y la rata un animal doméstico", que reconoce en *Milonga fina* que al "perderse" la muchacha le sacó el cuerpo a la miseria –*Ya no te ronda la misiadura*–, adopta una actitud moralizante; no solo describe las parábolas de esas vidas, sino que reflexiona, recuerda la decadencia final, ese paso *del cabaret al hospital,* y aconseja. ¿Qué aconseja? Como dice Ulla, la vuelta al barrio, al conventillo, a la mamá, a la miseria. ¿Era eso solución? ¿Era preferible, aunque lograra convencerse de que conventillo y pureza eran sinónimos? Esa actitud moralizadora será por años una de las constantes del tango.

"Tres esperanzas"

Las memorias policiales, desde principios de siglo hasta 1955, indican que en 1932 la tasa de suicidios alcanza su tope de 0,028% con 627 muertes producidas y 365 tentativas no consumadas.

Estas cifras pavorosas son la expresión más elocuente de la ignominia y la angustia en que estuvo inmerso el hombre argentino durante la Década Infame. Y resulta notable que justamente en ese momento histórico, Enrique Santos Discépolo escriba los versos suicidas de *Tres esperanzas.*

Con su tremendo poder de captación, con su aguda capacidad para aprehender el fenómeno social, Enrique registra en el cancionero popular esa época de descreimiento y escepticismo tan ferozmente expresada por los números.

"Yo honradamente no he vivido las letras de todas mis canciones, porque eso sería materialmente imposible, inhumano. Pero las he sentido, todas, eso sí. Me he metido en la piel de otros, y las he sentido en la sangre y en la carne. Brutalmente. Dolorosamente.

dicen por ahí que soy hipersensible y aunque la palabrita no me gusta, algo debe de haber porque vivo los problemas ajenos con una intensidad martirizante".

Tres esperanzas es una hermosa poesía donde se condensa todo el abatimiento y el cansancio argentino de los años 30...

Me he vuelto pa'mirar
y el pasao me ha hecho reír.
Las cosas que he soñao!
Me cache en dié, qué gil!

... El tango de Discépolo no solo aparece como el testimonio descarnado y sombrío de ese momento de descreimiento general en la gran ciudad donde proliferan los suicidios, sino que tiene vigencia en el tiempo. No es la expresión fugaz de un mes o de un año sino que aporta a la cultura nacional la visión de todo un período de desesperanza. Y esa voluntad suicida de sus versos es corroborada por la dramática decisión adoptada durante esa década por importantes figuras de nuestra inteligencia.

Norberto Galasso en **Discépolo y su época**.
Ed. J. Alvarez, Buenos Aires, 1967.

Parece haber contradicción entre estas actitudes y algunas notas de rebeldía que surgen con fuerza aunque en unas pocas piezas, y desde muy temprano. En *Sentencia*, de 1924, pese al sentimentalismo de la oratoria del malevo, que se levanta ante el juez, hay, no digamos oposición al sistema, pero sí denuncia: *Yo nací, señor Juez, en el suburbio, / suburbio triste de la enorme pena, / en el fango social donde una noche / asentara su rancho la miseria. / De muchacho, no más, burgué en el cieno / donde van a podrirse las*

grandezas: / ¡Hay que ver, señor Juez, cómo se vive, / para saber después cómo se pena!

En *Por qué canto así* se da otro de esos conatos de denuncia y de rebeldía: *Y yo me hice en tangos, / me fui modelando / en odio, en tristeza. / En las amarguras / que da la pobreza. / En llantos de madre, / en las rebeldías / del que es fuerte y tiene / que cruzar los brazos / cuando el hambre viene.*

Es la misma idea que reaparece en *Pan*, uno de los tangos de "la crisis", grabado por Gardel en 1932, donde la rebeldía, y la dignidad, llevan al hombre al delito. Estamos tal vez frente al mejor Flores, al que nos muestra, con una escritura más desnuda, no un estereotipo sino un hombre.

El discurso de Flores es más largo y tendido que el de Contursi, es más retórico, con más explicaciones, detalles y desarrollos. Recurre a un lenguaje coloquial, a veces limpio de vulgarismos –*La mariposa, Mentira, Te odio*–; a veces a la jerga de las carreras –*Apronte*–, o del juego –*Tengo miedo*–, pero es más frecuente que maneje ricamente el lenguaje vulgar con los lunfardismos que vengan al caso. Tiene sagacidad para un humor bastante negro, como en *Biaba*:

Los bifes –los vecinos me decían– / parecían aplausos, parecían, / de una noche de gala en el Colón.

O en *Apronte:*

Hoy te tengo en mi cotorro / más mansa que gata fina, / más contenta y más ladina / que Pomerania cachorro. / Creerás que soy un mishé / y que voy muerto en el "giogo" / y no manyás que a este dogo / que estos aprontes te pega / le vas a dar más menega / que la que dio Botafogo.

Tiene la misma cruda y certera visión para sus comparaciones: *"amargao, pobre y flaco / como perro de botón"*; para sus metáforas: *"y mañana, cuando seas descolado mueble viejo"*. O, para estas comparaciones encadenadas: *"Vos, que sos más estirado / que tejido de fiambrera, / quiera Dios que no te cache / la mala racha fulera / que, si no, como un alambre / te voy a ver arrollar"*.

No es fácil llegar a una conclusión sobre Flores; pese a la aparente solidez de sus composiciones, el todo tiene algo de contradictorio, de ambiguo, de poco convincente, y se escapa de las manos, del juicio. Pero, sea como sea, su obra, no hay dos opiniones, es uno de los puntales del tango cantado.

Manuel Romero (1891-1954)

Romero nació en esos finales del siglo XIX, tan pródigos para el tango, de los que surgió la brillante pléyade creadora que le dio cuerpo y espíritu. Como

muchos de su generación hizo periodismo y teatro. Sus sainetes y comedias lo prepararon para estar, desde 1937, junto a Ferreyra y a Torres Ríos en los comienzos del cine argentino "para el que dirigió –dicen Gobello-Bossio–, junto a gran número de filmes dedicados a la comercialización fácil y rentable, algunos tan valiosos como *Fuera de la ley* (1937) y *Una luz en la ventana* (1942)". Su obra tanguística es vasta y viene desde los comienzos del tango cantado. Romero había comenzado como periodista, pero en 1917, la amistad con Contursi, quien vuelve a Buenos Aires, lo lleva al teatro y, con su fácil talento, se pone a escribir –solo o en colaboración– sainetes, numerosos sainetes, hasta que llega el cine. Seguramente por el mismo Contursi llega a Gardel que, en 1922, le graba *El taita del arrabal* (con Bayón Herrera), *Polvorín*, *La provinciana* y *El patotero sentimental* que ya le había estrenado Ignacio Corsini. En 1923 Eva Franco estrena *Pobre milonga* y Gardel graba *El rey del cabaret*. Parece no poder apartarse de la vida del cabaret. Sin embargo, también en 1923, Gardel le graba *Nubes de humo* y *Buenos Aires* (que, como la posterior *La canción de Buenos Aires*, es un canto de amor a su ciudad), confundida aquí con la vida nocturna y con el tango. De *Buenos Aires* es aquella amorosa comparación: *Buenos Aires, como a una querida, / si estás lejos mejor hay que amarte*, pero se anima con otros asuntos, como en *Muchachita del campo*: *Siempre esperas al viajero que pasó / un lejano, inolvidable atardecer* ..., *La muchacha del circo*, *Palermo*, *Mi piba*, *El vino triste*, y otros buenos tangos, de los que estuvieron más apegados al oído popular, como *Las vueltas de la vida*, *Tiempos Viejos*, estrenado en 1926, *Aquel tapado de armiño*, grabado por Gardel en 1929, *Tomo y obligo*, en 1931. Incursiona con sólo ráfagas de gracia en el tango humorístico: *Estampilla*, de 1929, *Haragán*, una letra para cancionista que estrenó Sofía Bozán. Romero toca varios de los temas mayores del tango; la traición, el que la vuelve a ver, con otro; el que la rechazó y se arrepiente demasiado tarde; la chica buena que se pierde; el que busca el olvido en el alcohol; Buenos Aires; el tango; las carreras. Tiene las ventajas y las desventajas de la facilidad: los grandes aciertos y las pobrezas. Pero es un nombre ineludible del tango cantado.

Carlos Gardel

Conviene llevar la figura de Carlos Gardel a un plano común a toda suerte de música, al del sonido: ¿qué caracteres sonoros recortaban su figura?

Musicalmente su canto era de una inflexión intransferible debido a su cálido y diferenciado timbre vocal, eso que lo hace detenerse a uno ante su voz y reconocer de inmediato su metal: "¡Gardel!", dice de inmediato el dueño de la memoria acústica más frágil.

Su afinación era perfecta y aunque en el tiempo usaba frecuentemente del "rubato", como corresponde a una fuerte expresividad popular, era riguroso en el ritmo y lo sabía subrayar con una musicalidad certera. Ostentaba una impostación natural impecable, todas sus notas eran llenas y parejas y su voz, de pequeño volumen –lo oí varias veces directamente– corría como un fuego por todo el teatro y el ámbito de una sala.

Cantaba convencido de lo que decía tanto en la letra como en la música.

No "se enojaba con el texto literario" como frecuentemente pasa en intérpretes que confunden violencia con convicción.

Cantaba con un brío sereno y convincente. El cantante culto y a veces el popular, concibe el texto literario por un lado y por otro lado las notas; desmontan la partitura en dos invenciones lógicamente relacionadas pero paralelas. Por eso es que a veces se oyen bellas notas y un texto incomprensible o, a la inversa, un claro decir literario bajo una línea melódica inconexa. Como en los grandes cantantes, música y palabra eran en su canto una unidad indestructible.

Pero todas estas condiciones pueden darse en otro cantante y sin embargo con ello no se repite a Gardel. Acaso había otra virtud más secreta: siendo igual a sí mismo, en cada una de sus interpretaciones Gardel creaba distintas condiciones sonoras y servía al texto literario adecuándose a su más entrañable sentido. De ahí su rica y variada paleta. Y ya está dicha la palabra: *creaba*. En su campo, en su cuadro de disponibilidades, era un *creador* y acaso no imponga tanto la admiración y la emoción como el acto verdaderamente imponente de la invención creadora.

Lauro Ayestarán, "Alcance musical de la figura de Carlos Gardel",
en **Homenaje a Carlos Gardel**, recopilación de disertaciones
del Concejo Departamental de Montevideo, 1960.

Enrique Cadícamo (1900)

Sería exagerado decir que la obra de este hombre –si se borrara el resto– podría cubrir la historia entera del tango cantado. Pero sería una hipérbole bastante justificada. Porque Cadícamo es, tal vez, el más prolífico de los poetas del tango; porque, sin ser de la primera tanda, *Pompas*, el primero de los veintidós títulos que le grabó Gardel, es de 1925. Desde entonces no se detuvo porque su obra cubre la mayor parte de los temas y motivos del tango: durante la década del 20 se ocupa del cabaret y de los personajes de la noche: *Pompas*,

Muñeca brava, La reina del tango, Che, papusa, oí, Dos en uno, Yo te perdono, etc. Aunque entre ellos escriba *Cruz de palo,* un tango de corte campero, y *De todo te olvidas* (Cabeza de novia), con un clima que recuerda a Carriego. Después del 30, aunque aparecen algunos retratos de personajes o situaciones que, por la perspectiva desde la que se cantan, aún corresponden al primer Cadícamo, como *Pituca, El que atrasó el reloj, Anclao en París,* escribe algunas piezas de otro carácter: una de ellas de carácter evocativo, nostálgico, *Aquellas farras*; otra, que se inscribe entre los tangos de la crisis: *Al mundo le falta un tornillo.* Pero las más parecen estar en la línea más "literaria". Cercano al grupo de Boedo, a algunos escritores famosos, lector, viajero, Cadícamo va abandonando aquella temática anterior, e, incluso, aquel lenguaje, y de ahí en más seguirá la evolución de los grandes poetas del tango que llegan a la década del 40 con características de estilo, de vocabulario y de temas nuevos, o de tratamiento diferente, exigente, depurado. De 1936 es *Nostalgias,* del 37, *Nieblas del Riachuelo,* del 40, *Tres esquinas,* del 45, *Garúa.*

De esta vasta producción de tangos –dejando de lado valses y milongas– se pueden mencionar unos cincuenta títulos que fueron éxitos decididos, y que se han incrustado de manera permanente en nuestra canción. Anotemos algunos, aparte de los ya citados, para dar una idea: *La casita de mis viejos, Pa que bailen los muchachos, Pa mí es igual, Viejas alegrías, La luz de un fósforo, Por la vuelta, A otra cosa, che pebeta, A pan y agua, De mi barrio, Los mareados, Por las calles de la vida, Rondando tu esquina, Vieja recova, A quién le puede importar, Callejera, Ave de paso, Naipe.*

Cubrió, además, haciendo definitiva una evolución que corrió pareja con la de sus asuntos, los diferentes lenguajes de que el tango se sirvió. Sus primeros textos recurrieron asiduamente a formas lunfardas o arrabaleras: *Che, Bartolo, Dos en uno;* incluso en *Al mundo le falta un tornillo,* de 1933, le hacen falta y las retoma. Dos tangos, por lo menos, emplean, de acuerdo con su asunto, un lenguaje campero: *Cruz de palo* y *Olvidao.* En numerosas obras recurre al habla popular, al habla de la calle, pero sin cargarla de términos arrabaleros: *Pa mí es igual, Callejera, El cantor de Buenos Aires* y en muchas piezas cultiva el lenguaje depurado que caracteriza especialmente a sus tangos evocadores: *Nostalgias, Viejas alegrías, La novia ausente, Tres amigos, La que nunca tuvo novio, Melodía oriental* (sin contar los valses que, como casi siempre, son de escritura delicada.

La estructura de sus tangos responde casi invariablemente a la forma que se ha dado en llamar canónica: dos partes, separadas por un "estribillo", en general más breve, que se aparta de ellas por el tono o por la forma expresiva –y por la música–, y que se reitera al final. La escritura es la más de las veces de calidad, por lo menos en las piezas que perduraron. Tiene aciertos menores

en sus figuras entre las que es frecuente la personificación: *la vejez la derrotó, duermen las chatas del corralón; al mundo le falta un tornillo,* donde combina la personificación del mundo con esa metáfora vulgarizada que alude a la locura. A veces procede, al revés, a la cosificación. En *Compadrón,* dentro de la metáfora vida-timba el aludido es *un punto sin arrastre sobre el naipe salidor.* Alcanza una fácil gracia en el sarcasmo, como en la transposición irónica de una situación desesperada, mediante la hipérbole: *Si habrá crisis, bronca y hambre / que el que compra diez de fiambre / hoy se morfa hasta el piolín.* En los tangos evocadores recurre muy a menudo a aquella pregunta sin respuesta que los clásicos llamaban el *ubi sunt*: ¿dónde están? ¿qué se hicieron? Pregunta una y otra vez: *¿Dónde estarán Traverso, el Cordobés, el Noy? ¿Qué habrá sido de esa barra...? ¿Y del loco Puentecito? ¿Dónde andará Pancho Alsina? ¿Dónde andará Balmaceda?* Pregunta que emplea mucho el tango, que tiene siempre el mismo poder evocativo y que deja cada vez la misma impresión de pérdida.

Cadícamo compuso la música de varios de sus tangos, firmando generalmente Rosendo Luna; escribió algunas obras de teatro, como, a la muerte de Gardel, la revista musical "El cantor de Buenos Aires"; dirigió o libretó algunas películas; publicó dos libros de poemas –*Viento que lleva y trae, La luna del bajo fondo*–, una novela –*Café de camareras*– y un libro de crónicas –*El desconocido Juan Carlos Cobián*–. Seguramente perdurará por sus tangos. No se puede, sin embargo, dejar de ver en él, como en otros poetas –del tango o no– a un nefelibata, como decía Darío, a uno que vive en las nubes. Describió a los personajes de la noche con sensibilidad, a veces con piedad, haciendo la fácil moralina de uso, para ellas, para ellos; pero después, cuando se vivieron los años tremendos de la "Década infame", después de dedicar a la cosa, con humor, *Hambre* y *Al mundo le falta un tornillo,* se dedicó a la evocación de lugares y de seres pintorescos, a la nostalgia amorosa, como si allí no estuviera pasando nada. Lástima, porque era un hombre cultivado y que había visto mundo, uno de los varios que podía haber dado una vuelta de tuerca a la letra de tango y haberla convertido, por lo menos, en más auténtico testimonio. Con esa reserva, es uno de los grandes.

Francisco García Jiménez (1899 - 1983)

García Jiménez, como muchos otros poetas del tango, comenzó su carrera en el teatro pero, también como otros, no alcanzó renombre y permanencia por sus comedias sino por sus grandes tangos. Ferrer lo ubica en "la corriente de letristas inteligentes y refinados –Cadícamo, Silva Valdés, Blomberg,

Gomila, Le Pera– que (...) tras el impulso fundamental de José González Castillo, dio al verso cantable del tango nuevos horizontes estéticos y anímicos". Ya dijimos que hay una inclinación a desmesurar la influencia de González Castillo; en este caso, sabemos que el primer tango de García Jiménez que graba Gardel es *Zorro gris*, en 1921. En ese mismo año graba el primero de González Castillo, *Qué has hecho de mi cariño*, muy inferior al otro. *Sobre el pucho*, de éste, y *El huérfano*, esta vez inferior, de aquél, son grabados en 1923; *Mentirosa*, otro excelente tango de García Jiménez, en 1924; *Tus besos fueron míos* en el 26. García Jiménez, dramaturgo, cronista, periodista, correcto escritor, parece haber hecho su propia evolución y en su pobladísima producción se destacan desde los comienzos algunos de los mejores tangos que nos quedan. Como ese *Zorro gris* de sus 21 años que recoge los tópicos correspondientes al triste fin de la milonguera –el humilde pasado feliz, la farsa del amor, la pérdida de las ilusiones, el cercano fin– con lenguaje cuidado y figuras poéticas.

En 1926 graba Gardel el hermoso *Tus besos fueron míos* y, en 1928, uno de sus grandes éxitos, *Alma en pena*. *Farolito de papel* que fue, dice el autor, "una ficción del oficio" se pone a otro nivel: *En tus grupos me ensarté / y a tu arrollo me dormí / y dormido me quedé / solo, pato y hecho un gil.* Lo que revela un oficio que le permite ubicarse en las formas que quiere, y poco más. Pero del 30 es también ¡ay! ese "¡Viva la patria!", vibrante exaltación del golpe de Uriburu, de la que se hicieron responsables el autor, y Aieta y Gardel... aunque Gardel se hace perdonar el mal paso grabando en ese mismo año *Pajarito* y *Yira... yira*; *Pan*, en 1932, *Al pie de la santa cruz* y *Acquaforte* en 1933.

Quedan por el camino títulos más o menos olvidados, pero García Jiménez es dueño de un buen grupo de buenos tangos, algunos de ellos al nivel más alto de los poetas del 40: *Bajo Belgrano*, *La última cita*, *Suerte loca*, *Aves sin rumbo*, *Bailongo de los domingos*, *Barrio Pobre*, *Rosicler*, *Ya estamos iguales*. De su obra en prosa recordemos *Vida de Carlos Gardel contada por José Razzano* (y sobre este cuento se hacen muchas reservas), *El tango. Historia de medio siglo. 1880-1930*, *Así nacieron los tangos*, amena evocación del nacimiento de 63 tangos, y *Estampas de tango*.

Enrique Santos Discépolo (1901-1951)

Discépolo, tempranamente huérfano, vivía por 1917 con su hermano Armando, cuando, seducido por las actividades de éste, decidió abandonar sus

estudios y dedicarse al teatro. Cumple sus primeras experiencias de actor, escribe en colaboración o solo sus primeras piezas, pero no se hace notar hasta que interpreta un papel de importancia en *Mateo,* de Armando –en cuya concepción se ha llegado a sospechar una importante participación de Enrique–. Galasso da razones para atribuir a éste un papel fundamental en la creación del "grotesco"; pero esa es otra historia.

Su total falta de interés por el tango, que está en auge, es vencida en 1925, cuando escribe *Bizcochito,* aunque su primera obra de peso en el género será *Qué vachaché,* estrenada en 1926, en Montevideo, por la Merello, sin éxito y hasta con rechazo. Pero en 1927 lo graba Gardel que, entre varias otras obras más o menos convencionales –por buenas que sean algunas de ellas– que tratan de la traición o del abandono y en las que el paciente se queja o se venga: *Amurado, Araca, corazón, La última copa, Noche de reyes,* graba algunas que se apartan, en diferentes grados, de lo convencional: *Cuándo volverás, Así canto yo, Mano a mano.* Pero *Qué vachaché* es diferente de otras maneras: la situación, el punto de vista, los móviles, hasta el lenguaje son otros. Es más descarnada, más vulgarmente real; las razones por las que ella (que por una vez no se va) lo echa –*Piantá de aquí, / no vuelvas en tu vida,* más cínicas, más declaradamente sórdidas, van exponiendo una visión escéptica de la vida y de la gente, esa visión amarga que algunos confundieron con su actitud ante la vida, y que era, justamente, una manera de acusar lo que le dolía.

En 1927 la Maizani estrena con éxito *Esta noche me emborracho,* obra que combina dos motivos caros al tango anterior: "el que la vuelve a ver", inscrito dentro del gran tema del amor, y "la decadencia de la que triunfó en la vida nocturna", que se inscribía dentro de otro tema: el paso del tiempo. Esos éxitos sacan de su olvido a aquella pieza fracasada. Pero cuando el éxito parece total con el estreno por Azucena de *Malevaje,* y parece que Discépolo, por fin, saldrá de malas, la censura prohíbe la difusión de *Esta noche me emborracho,* de *Chorra* y de *Qué vachaché. Chorra,* que Gardel grabó en 1928, expone otra forma inédita del abandono. Ya no se trata de que ella no lo quiera más o de que haya encontrado "otro bacán mejor", sino de una estafa con el cuento del amor, que se repetirá en la "chacadora" de Lomuto, de 1929. Y el mishé, el que paga, no es un bacán sino un pobre hombre que pierde lo que le *costó diez años de paciencia y de yugar* . Otros casos de tratamiento original de asuntos ya transitados se dan en *Malevaje,* donde el guapo se encuentra con una *mina que arrodiya (sus) arrestos de varón,* como dirá después Podestá, y en *Victoria,* en que el abandonado –como el de *Te fuiste, ja, ja,* de Reyes, del mismo año, estalla de alegría: *¡"Painté de la noria!/¡Se fue mi mujer!,* en una evidente reacción contra el dolorido personaje que venía quejándose desde *Mi noche triste.* Son también versiones diferentes *Soy un arlequín* y *Confesión.*

Estamos en el 1929 del crack financiero de Wall Street que, para nosotros será el comienzo de "la crisis", porque también repercute en el Plata, y que para la Argentina en particular significa el comienzo de la desocupación, del infraconsumo, del hambre, de las humillantes y patéticas "ollas populares", mientras prosperan la trata de blancas, el tráfico de drogas, la mafia, el juego clandestino. Todo eso que rompe los ojos y que los intelectuales argentinos, salvo honrosísimas excepciones, no quieren ver. Discépolo lo sufre, acosado por lo que desfila ante sus ojos y por la miseria que lo cerca. Para ganar algo escribe esos dos tangos que toman el amure en broma –*Victoria* y *Justo el 31* –, pero va rumiando un tango que es, tal vez, su obra mejor, y el 5 de setiembre de 1930 se estrena *Yira, yira*. Al día siguiente, como dice Galasso, "un golpe de derecha derroca al gobierno popular de Yrigoyen. Se inicia así la 'Década Infame'..." Y cita unas palabras del autor: "Yo no escribí esa canción con la mano. La padecí con el cuerpo. (...) Grité el dolor de muchos, no porque el dolor de los demás me haga feliz, sino porque de esta manera estoy más cerca de ellos y traduzco ese silencio de angustia que adivino. Usé un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan y ríen sin moldes".

Discépolo siempre compuso con dificultad –no sabía música– y trabajó esforzadamente, cada vez, para expresar la idea que quería trasmitir, pero año a año van apareciendo, a veces en sus producciones teatrales, nuevos tangos. En 1931, en *Caramelos surtidos*, estrena *Qué sapa, Señor*, que busca interpretar el desconcierto del hombre de la calle: "El mundo inspira terror, el momento es de vértigo, de desorden, de catástrofe. La Tierra está incandescente por los cuatro costados". *La tierra está maldita*, dice el primer verso, y luego acumula datos del caos, y hace culminar la desazón y el desastre con la amenaza de la guerra y de algo más inmediato, que toca más de cerca a sus sufridos oyentes: *Y en medio del caos / que horroriza y espanta / la paz está en yanta / y el peso ha bajao.*

En 1932, en *Mis canciones*, va *Secreto*, otra versión, diferente y desgarrada, del motivo de "la mujer fatal". Y, en 1934, en *Wunder Bar*, *Tres esperanzas*, tal vez el único tango que tiene por asunto el suicidio como solución existencial, en esos años en que, como repetidamente se señala, la estadística de muertes voluntarias, y de intentos, toca en la Argentina su punto más alto. "*No doy un paso más, alma triste que hay en mí*". Y la repetida exhortación a su propia "alma otaria", ¿y a los otros? es: *Cachá el bufoso y chao, ' vamo a dormir.* Pero también está allí el contraste entre el proyecto de vida, los sueños, y la realidad, y está dicho en términos llanos, en los de todos los hombres de todos los días, tocando con una mezcla de sarcasmo y de resignada aceptación, su propia ingenuidad y el fondo amargo y brutal de la desilusión: *No tengo ni rencor /*

ni veneno ni maldad. / son ganas de olvidar, / terror al porvenir. / Me he vuelto pa mirar / y el pasao me ha hecho reír. / ¡Las cosas que he soñao! ¡Me cache en die, qué gil!. A todo esto vive casi siempre al borde de o en la pobreza, haciendo giras, ganando algo como actor, o con alguna obra, o con algún tango. Tania, su mujer, gana muy poco. Con todo, puede escribir algunas piezas más líricas y serenas, como *Sueño de juventud*, como *Carillón de la merced*, en un viaje a Chile. De 1934 es *Quién más quién menos*, donde también consigue un tratamiento diferente para un asunto muy transitado, el de "la linda que cayó". El hombre ve a su novia querida de ayer, semidesnuda, en el cabaret, y la disculpa porque sabe que todos se venden, *quien más, quien menos / pa mal comer*, y en este último verso está el toque discepoliano de ese tango menor. Después de un viaje a Europa en 1935, comienza su carrera en el cine: es actor, o argumentista, o codirector, o acumula varias de esas tareas, y algunas otras, en *El alma del bandoneón*, en *Mateo*, en *Melodía porteña*.

Pero sigue escribiendo tangos, y aparecen por entonces algunos de los mayores, en los que vuelve todo su escepticismo final, la quiebra de todas sus esperanzas en el mundo, en la gente, en el amor. En 1935 el despiadado *Cambalache*, que, sin rebozo, con la convicción de quien ni sueña con ninguna posible salvación, finge alentar con sarcasmo desesperado la insensata empresa, ennumerando, prescindiendo casi de las tremendas figuras literarias que estremecen otros textos suyos, para limitarse a la esencial: *siglo XX-cambalache*. En el terrible *Desencanto* de 1937, esas ganas *"de echarse en el suelo / y ponerse a llorar, cansao"*, están muy próximas al desistimiento de *Tres esperanzas*; aquellas esperanzas deshechas se doblan en esta fe hecha pedazos; aquel *¡las cosas que he soñao!* se hace extensivo a todos, a la vida toda, en esa imagen tan ferozmente negativa, tan inaudita en un tango: *La vida es tumba de sueños / con cruces que abiertas / preguntan... pa qué*. Y, en 1939, es *Tormenta*, dura requisitoria a Dios, que en otra parte hemos comparado con uno de esos salmos en que se piden cuentas a Dios, se le exige que se manifieste, que dé pruebas para que se pueda seguir creyendo en él. Más lejos no se podía ir.

Siguen otras desesperadas canciones de amor, como *Martirio*, 1940, *Infamia*, 1941, *Uno*, 1943, *Canción desesperada*, 1944, *Sin palabras*, 1946. De 1947 son *Cafetín de Buenos Aires* y la última letra, la tercera, de *El choclo*. Hubo aún dos películas: una en la que es guionista y actor –*Yo no elegí mi vida*–, y *El hincha*, dirigida por Manuel Romero, en que actúa. Y sigue mientras tanto en cartel *¡Blum!*, una de sus piezas teatrales de mayor interés y sin duda su mayor éxito como autor.

Discépolo nunca fue un hombre politizado. Dijo lo que dijo porque lo sufrió en carne viva; nunca como un juicio político sino como una reacción

afectiva, sentimental. Vivió la problemática angustiosa de su tiempo y de sus contemporáneos con su sensibilidad a flor de piel, y dio testimonio. De que ese testimonio haya sido una dura acusación, un terrible documento, no fue suya la culpa; la única culpa –hablando de testigos– fue la de quienes cerraron los ojos, o la pluma porque, como afirmó: "el drama no es invento mío. Acepto que se me culpe del perfil sombrío de mis personajes, por aceptar algo, no más; que es la vida la verdadera y única responsable de ese dolor".

Pero el peronismo lo sedujo; le devolvió las ilusiones. El peronismo está en el poder, pero, dice Galasso, su debilidad ideológica "sigue siendo su tendón de Aquiles". Sus audiciones radiales "Pienso y digo lo que pienso" están en manos de gentes de teatro que repiten "una machacona propaganda conformista". Solicitado reiteradamente, Discépolo acepta hacerse cargo de la audición. Habla dirigiéndose a un tal "Mordisquito" que termina confundiéndose con él mismo, y pone en sus breves charlas la pasión, el sarcasmo, las ocurrencias y el poder de convicción que puso en todas sus cosas. Esto le atrae odios, enemistades, persecuciones, repudio de una buena parte del que había sido su público, de muchos colegas y amigos. Todo lo que le faltaba apurar de la crueldad de la vida envenena sus últimos días. Murió de un síncope cardíaco en diciembre de 1951. Dejaba algunos tangos inconclusos, entre ellos *Mensaje*, al que póstumamente puso letra Cátulo Castillo, y *Fangal*, terminado por los hermanos Expósito. Manzi, que murió unos meses antes, le había dedicado su último tango: *Discepolín*.

Los nuevos letristas

Los nuevos letristas no se reclutan ya, un poco improvisadamente, entre escritores de teatro o periodistas atraídos por la posibilidad de expresarse a través del tango cantado, ni son bohemios vivenciales que habitan la dorada marginalidad de los cotorros intelectuales, los cafés de teatro o los bulines solitarios del suburbio provisorio. Son intelectuales de formación escolástica, algunos de ellos incorporados a la burocracia de la enseñanza –Manzi, Expósito– o tienen su tradición arraigada entre gente que ha profesionalizado su tarea de escritores de tango –Cátulo González Castillo, también intelectual de formación, José María Contursi. Estos nombres protagónicos, unidos a cierta parte de la obra discepoliana y a otros que siguen la línea –Marcó, Bahr, Julián Centeya– prolongan la inicial dirección de un posible tango literario escrito en lenguaje cuidado y pulcro, diríamos que especialmente cuidado y cosmopolitamente pulcro, dada en la década anterior por ciertas creaciones de Battistella –*Sueño querido, Cuartito azul, Al pie de la santa cruz*–, Cadícamo –*La casita de mis viejos, Nostalgias, La novia ausente*–, García Jiménez –*Alma en pena, Ya estamos iguales, Carnaval, Barrio pobre*– y Le Pera, autor de los más conspícuos tangos canción cantados por Gardel en sus películas.

Los nuevos poetas del tango son hombres de la clase media sin pasado orillero y con una tradición que puede sumar hasta dos generaciones de implantación en la sociedad decente y aun en la superestructura que significan la cultura formal y la labor intelectual.

Es fundamental tener en cuenta este rasgo para comprender ciertas constantes del tango literario floreciente ahora.

En primer término, la extracción social de estos poetas los hace incorporarse a una clase decididamente ausente como tal del protagonismo en el proceso social que se da en estos años. Ello se revela en el lenguaje cuidado, culto, cargado de intención literaria e impersonal, carente de anteriores resabios de diálogo, en el objetivismo también estetizante que se da a través de sus piezas, síntoma de una postura deliberadamente cognoscente, espectadora ante los sucesos del mundo ajeno al poema. Se salva en este sentido todo lo escrito alrededor del tema evocativo, casi siempre referido al mundo de la infancia, teñido de vivencia, reminiscentes, sí fuertemente subjetivas, y ordenables, como veremos luego, sobre una línea de sentido también social.

El tango del cuarenta abstrae en la medida de lo posible toda referencia estamental, toda alusión a clases y maneras de comportarse de individuos como miembros de una clase, al revés del tango cantado del veinte, fuertemente concreto en cuanto a la ubicación social y ecológica de sus personajes y anécdotas. En el nuevo tango no hay clases, parece no haberlas, salvo en lo alusivo de ciertos símbolos absolutamente poéticos.

Es, por así decirlo, un tango asocial y ahistórico por lo intangente de su lenguaje, por lo objetivo de su verbo.

Se trata evidentemente de un producto característico de hombres de su clase, ya marginada del proceso histórico y social del momento connotado por esta era evocativa del tango.

Blas Matamoro, **La ciudad del tango**, Galerna, Buenos Aires, 1969

José María Contursi (1911-1972)

El hijo de Pascual Contursi, admirador de la figura y de la obra de su padre, como se revela en la entrevista que concedió a Noemí Ulla por 1962-63, parece haber querido ser, sin embargo, como hombre y como autor, la contrafigura de su padre. Nada hubo de la bohemia perdida de éste en su vida de funcionario de un ministerio, de periodista, de integrante del directorio de Sadaic.

Sus tangos tienen un solo punto de contacto con los de su padre: el gran tema del amor frustrado. Admitiendo algunas raras excepciones, puede decirse que Contursi es poeta de un solo asunto; sus innumerables títulos lo revelan: *Cada vez que me recuerdes, Evocándote, Final, La noche que te fuiste, Si de mí te has olvidado, Quiero verte una vez más.* Otros no son tan explícitos, pero sus textos asedian el mismo asunto: *Tú, Sin lágrimas, Cristal, Tabaco, Sombras, nada más, Toda mi vida, En esta tarde gris.* En su caso no importan mucho las fechas porque su nivel literario, igual que su temática, se mantuvo parejo a través del tiempo. Tiene una especial capacidad para decir, siempre en primera persona, de maneras siempre líricas, siempre renovadas dentro de ese confinado espacio que eligió, la nostalgia, la soledad, el fracaso amoroso. Y lo hace siempre –y en esto parece buscar también constituirse en la contrafigura de su padre– con un lenguaje cuidadoso, pulido, en el que jamás entra un lunfardismo, un vulgarismo, una palabra que, además de expresiva, no sea correcta, delicada. Los músicos que lo acompañaron –muy a menudo Mores, pero también Pontier, Mora, Di Sarli, Laurenz, Troilo– contribuyeron a crear con sus versos un conjunto de hermosos tangos.

Cátulo Castillo (1906-1975)

Cátulo Castillo, periodista, ensayista, profesor de Pedagogía Musical y de Historia de la música, compositor y poeta, fue uno de los importantes autores que en la década del cuarenta, y después, acompañando una deslumbrante eclosión de buena música y de buenos músicos, crean lo que ya parecía imposible: una nueva floración de textos poéticos, hermosos y refinados pero casi siempre o a menudo tan pegadizos y queridos como "los de antes". Cátulo acumulaba condiciones para esa obra desde su infancia. Hijo del que algunos letristas, como José María Contursi, consideraron un maestro, José González Castillo, estuvo siempre en contacto con la música y con el verso del tango, y con una actitud hacia éste que era un buen punto de partida.

Comenzó componiendo la música de algunos de los tangos de su padre:

Aquella cantina de la ribera, Silbando, Organito de la tarde, pero en 1925, el mismo año en que grababa *Organito...*, Gardel graba también un tango con letra y música de Cátulo Castillo, *Caminito del taller,* modesto, pero singular, y donde está aquel tierno y patético paralelismo: *Caminito al conchabo, / caminito a la muerte.* Ulla lo vincula con José María Contursi porque comparte, dice "una misma línea renovadora". Pero no está limitado a la temática amorosa –pese a *María,* a *Una canción,* a *Sin ella* – y su lenguaje y su estilo son diferentes. Lo aproxima más bien a Manzi por su evocación de lugares y personajes que ya no son. Sin embargo, hay notorias diferencias entre ellos: Castillo, hombre culto pero posiblemente no tan poeta como Manzi, fuerza más las cosas, complica y extrema sus metáforas hasta hacer que el lector –ni hablemos del auditor– se pierda y deba releer buscando un sentido que a veces sigue siendo confuso; acumula rimas que se hacen demasiado notorias, hasta molestar, como lo hiciera Expósito. Como éste acude al obsoleto percal que seguramente nunca había conocido la vida nocturna: *A ver, mujer, un poco más de ron / y ciérrate la bata de percal;* incluyendo esas formas verbales desusadas. Pero, pese a esos reparos y unidas a la mejor música, muchas de sus canciones consiguen una hermosura que prende: *Tinta roja, Una canción,* 1953; *María,* 1945; *Domani,* 1951; *La cantina,* 1954, y *Café de los angelitos, El patio de la morocha, Patio mío, La calesita, Luna llena, A Homero.* En cierto momento parece haber dado un vuelco hacia otra cosa. En su respuesta número 12 al cuestionario de Noemí Ulla, explica: "Evidentemente, hay un reflejo desesperanzado y amargado en la letra del tango *Desencuentro,* proyectado por el caos social y el desencanto de los hombres y de las cosas en el país y en el mundo. Pero el 'tono general' de la letra responde a una climática discepoliana, casi obligada, ya que estas obras (*Desencanto, Y a mí qué*) ampliaban el repertorio de la obra *Caramelos surtidos,* reestrenada en el Teatro Presidente Alvear, obra original, según se sabe, de Discepolín. Había que estar en el 'tono' general de la pieza y de los demás cantables".

Homero Expósito (1918-1987)

Llega al tango desde la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, lo que ya está declarando una formación y unos conocimientos que, sin molestar demasiado al poeta, le dieron una buena base, como escritor, para intentar con mayor o menor éxito otra cosa para el tango cantado.

Su producción –que comprende también varias milongas y algún vals, como el hermoso *Pedacito de cielo* – vacila entre el tango directo y pegadizo, como *Yo soy el tango, Te llaman malevo, Qué me van a hablar de amor, A*

bailar, y otros más elaborados, como los textos de la década del cuarenta: *Al compás del corazón, Trenzas* (1944), *Yuyo verde* (1944), *Percal* (1943), *Quedémonos aquí* (1946), *Tristezas de la calle Corrientes* (1942). El intento de Expósito de trabajar en exceso sus tangos lo lleva a veces a textos confusos, de comprensión difícil aun a la lectura, no ya sólo a la audición, como *Sexto piso,* de 1955. Sus pecados le vienen como a Cátulo de entregarse sin control a la manía metafórica que conoció la literatura argentina de décadas atrás, cuando llegó a confundir la poesía con la metáfora.

En *Oyeme,* 1947, Expósito agrede a su público, y a la poesía, con aquello de *tu forma de partir / me dio la sensación / de un arco de un violín / clavado en un gorrión.* O le vienen del abuso de la rima que lo lleva, también como a Cátulo, a entregarse a vanos juegos como el de *llama que me llama con la llama de tu amor,* o, en un vals, *Era la era primera / que apaga la ojera* (...) *Pudo el amor ser un nudo, / mas dudo que pudo....* También como a Castillo podemos reprocharle ese absurdo *Percal,* signo, símbolo que fue en los tiempos en que la chica del conventillo lo cambiaba por las sedas, pero que, cuando este tango fue escrito, se había vaciado de significado porque tal vez ya nadie supiera qué tela fue esa. Y, en todo caso, para qué iba a querer nadie acordarse de algo que en los hechos –simbolizara lo que simbolizara– había significado la pobreza, el hacinamiento, el trabajo esclavo. *Percal* sirvió para calibrar hasta qué punto la fuerza convencional del tango llevó hasta aquella decidida renovación de la década del 40 los ramalazos de un tema y de un símbolo que unos 30 años atrás creara Contursi en *Flor de fango.*

Todo esto es negativo, pero Expósito es un poeta, y varios de sus tangos se encuentran entre los mejores de los muchos buenos de su época. No sé si es un "talentoso vanguardista", como lo llama Noemí Ulla, porque ¿vanguardista de qué? Pero sí que cuando dice *Amor, quedémonos aquí / la vida se nos va...* está a la vez en pleno tango y en plena poesía, tocando profunda y directamente la sensibilidad de quien escucha. Galasso cuenta que Discépolo, oyendo en un café la voz de Fiorentino cantando *Tristezas de la calle Corrientes,* le comenta a su ocasional compañero: "Decime, ¿quién le mata el punto a estos versos?".

Blas Matamoro, asiéndose de dos textos, afirma que "El único poeta del tango que puede rescatarse como observador social entre los de su generación es Homero Expósito". Se trata de *Tristezas de la calle Corrientes* y de *Farol.* "El primero es directa descripción de un pueblo sometido y triste (...) que se olvida momentáneamente de la sumisión, por el alcohol y el sexo, en ese *mercado de las tristes alegrías* (...) *cambalache de caricias / donde cuelga la ilusión*" (...). Por lo mismo, en *Farol,* se esfuerza por hacer comprender que él canta a un "arrabal humano", algo más que un paisaje, mucho más que un objeto estéticamente pintoresco (...) un barrio obrero".

Cuando Ulla, en una entrevista de 1962, pregunta por Expósito, el gran cantor y hombre serio que era Rivero responde algo de que no podemos dudar pero que nos deja perplejos: "Fue un gran letrista. Dejó de escribir tangos. Hace cha-cha-cha y otras cosas".

Tango y realidad social

La realidad era cada vez más impura y sucia. Y empezó a acuñar sus metáforas más negras. Roberto Arlt descubrió en 1931 que el argentino era un *Simio triste*, ensordecido por la noche, por una noche de comerciantes, militares, políticos e industriales, aunados en la tarea de aplastar la Verdad.

Dos años después, Ezequiel Martínez Estrada levantaba su agrio apocalipsis, censaba todas las sordideces.

Sin lujos verbales, sin cadenciosas frases, las estadísticas desnudaban la subordinación al caos. Treinta mil desocupados en 1932, cuatrocientos ochenta y nueve suicidas en 1933, casi once mil máquinas de coser pignoradas en 1935, eran cifras elocuentes del descenso. El tango no pudo evitar esta atmósfera irrespirable y abandonó sus varones melancólicos delante del espejo, las damas con tocado lujoso y sonrisa prostibularia, para registrar en innumerables títulos la ardida realidad, un mundo mucho más negro que el que lo había engendrado y donde, por lo menos, los hombres se sentían capaces de matar a la mujer infiel o al amigo traidor porque todavía creían en el amor o en la amistad, porque no habían perdido toda su inocencia. Sería fácil prolongar con nombres, episodios y fechas la desolación de esa hora, sus sucesivas capas de cieno. El auge del gangsterismo, los secuestros y crímenes de la *maffia*, los negociados, el fraude, eran algo más que títulos detonantes de los diarios para agotar sus ediciones.

Buenos Aires era ya tierra fértil para la soledad y la incomunicación, para esa glosa de cadáveres vivientes que se llamó en 1930 *El hombre que está solo y espera.* Aunque el libro tenía muy marcada en sus páginas la prisa con que fue escrito, fue un agrio e imperfecto testimonio de una ciudad que se tornaba asfixiante. El hombre de Corrientes y Esmeralda era un fantasma en compañía, una boca que se negaba a hablar y masticaba en silencio con ironías, un romántico de corazón que se escapaba de sí mismo por el alcohol o la amistad, que se *cerraba en él*, tan de espaldas a la vida como el ataúd, practicando una rara forma de suicidio: la de seguir viviendo. La llamada biblia del porteñismo tenía otra importancia, además. Había sido escrita por un hombre cuya aventura literaria y humana siguió un curso que, en buena medida, fue fiel a la cambiante realidad.

Tabaré de Paula: *El tango: una aventura política y social* (1910-1935),
en **Todo es Historia**, Año II, n. 11, marzo de 1968.

Homero Manzi (1907-1951)

Manzione pudo ser uno de tantos distinguidos abogados y uno de los tantos poetas de *Sur* o de *La Nación.* Prefirió ser Manzi y enriquecer nuestro tango, llegando así a toda la gente, especialmente a aquella que nunca leerá un poema porque le resulta tan ininteligible como a otros el lunfardo, o por otras razones bien conocidas.

Desde chico escribe versos pero, azar o no, lo único que parece haber quedado es una cuarteta para ser cantada por una murguita de su barrio: *Con el cuento de la guerra / se nos llevan todo el grano / y nosotros, los criollos, / con la paja se contentamo.* En el 14 tenía 7 u 8 años; si la fecha de nacimiento es la que de Salas, 1905, tendría 9 años. A los 14 o 15 escribe un vals, *¿Por qué no me besas?,* al que siguen pronto otro que se tocó mucho, *A tu memoria* (*Hoy vuelves del recuerdo, madre mía*), y dos o tres tangos. En 1925, a los 18 años –aceptemos el 1907– escribe *El ciego del violín,* estrenado en 1926, en una pieza de Ivo Pelay, con el título definitivo de *Viejo ciego.* Seguirán más de 150 obras –hay quien dice 200–, entre ellas muchos tangos; pero sigue fiel al vals (*Esquinas porteñas, Gotas de lluvia, Romance de barrio,* etc.) y escribe varias milongas, comenzando por la *Milonga sentimental* y la *Milonga del 900,* que Gardel graba en 1933, a las que sigue una buena serie entre las que se cuentan las dedicadas a asuntos y personajes negros. Pero lo que nos interesa más son sus tangos: varios están entre los más hermosos tangos cantables. Gobello-Bossio señalan que "Manzi es, primordialmente, un poeta elegíaco y sus méritos mayores son los de haber logrado un lirismo mesurado y viril y haber expresado la nostalgia de los porteños" ¿Los porteños? Y Noemí Ulla afirma que Manzi se acerca al arrabal "con nueva mirada revisionista, depurada de clisés establecidos por las letras del tango anterior, pero no desprovista de nostalgia (...) en esa nostalgia reside la voluntad de iniciar una poesía que, tomando los elementos más persistentes de la tradición suburbana, ordena con rigorismo antológico sus contenidos claves, versificándolos con excelente manejo". De esa manera asume toda una realidad ya legendaria, ya hecha leyenda en el tango anterior –anterior quiere decir a lo sumo ocho años, de 1917 a 1925, lo que va del estreno de *Mi noche triste* a la concepción de *Viejo ciego* –, y, salvo pocas excepciones, su poesía está volcada entera hacia ese pasado: lugares, personajes, situaciones. En los tangos es un pasado menos mediato que el de Blomberg, aunque en las milongas negras o en las de Juan Manuel se remonta hasta el rosismo. Pero es un pasado lo bastante lejano como para estilizar y poetizar definitivamente aquellos personajes, barrios, objetos legendarios.

Matamoro escribe que transforma en "mitos poéticos" (parecería mejor decir en "arquetipos") "a la cantatriz de tango (*Malena*), al cochero de plaza

(*El pescante*), al compadre (*Eufemio Pizarro, Ramayón*), a Discépolo (*Discepolín*), al bandoneón y sus víctimas (*Che, bandoneón*), al payador (*Betinoti*), al *lumpen yrigoyenista* (*Milonga del 900*), al propio tango (*¡Tango!*)". ¿Podría agregarse al carrero (*Manoblanca*)? O *Barrio de tango* que también enumera atributos más o menos genéricos y que consolidan un arquetipo. Si bien mucho de esto estaba hecho por diversos autores, seguramente nunca lo estuvo de esa manera involuntariamente programática. Gobello menciona *Puente Alsina,* donde Tagle Lara hace la elegía entrañable del barrio que le han deshecho. Hay en sus versos más intensidad de dolor, pero la evocación es más la de la propia historia que la del barrio o es la de éste en tanto que cosa suya. Ese dolor le da más fuerza a las figuras, en este caso la personificación: *Borró el asfaltado / de una manotada / la vieja barriada / que me vio nacer.* Pero conocemos más un sentimiento que un barrio. También Matamoro recuerda *Puente Alsina* y agrega *Lechuza,* donde el que vuelve al barrio a morir siente el cambio: *Su muchachada / de rompe y raja / se fue a baraja / ya derrotada. / Hoy su barriada / cambió de traje / y el malevaje / trabajando está.* Más elegíaco y descriptivo es el *Adiós, mi barrio,* de Soliño, para el barrio Sur de Montevideo. Pero es indudable que en Manzi se da una imagen más concreta, más rica, más lírica, más canjeable, diríamos, en el sentido de que sirve para cualquier barrio suburbano perdido. *Barrio de tango* es del 42, *Sur* del 48, *Fueye* del 42, *Che, bandoneón,* según Salas, del 51; eso indica que esa actitud y esos intereses son permanentes. Seguro que de ese rico año de 1942 son también *Malena, Ninguna, Mañana zarpa un barco.*

Si no supiéramos lo que sabemos del hombre Manzi podríamos creer que vivió "out of the world", como tantos otros hombres de letras, que el cerrado mundo del tango y un ánimo nostalgioso ¿conservador? lo volcaban hacia el pasado cegándolo para el conflictual y difícil presente en que se dio su corta vida; pero recordemos que en 1926 ingresa a la Facultad de Derecho y comienza una militancia política que nos hace pensar en aquella cuarteta de su niñez. Poco después se pone a trabajar como profesor de Castellano y de Literatura y se convierte en Secretario General de la Federación Universitaria Argentina. Producido el golpe de estado de 1930, es expulsado de la Facultad por su militancia activa contra el régimen y, después, de sus cátedras en el Mariano Moreno y en el Domingo Faustino Sarmiento. En 1935 se cuenta entre los fundadores de F.O.R.J.A., el ala más radical, el ala izquierda, dice Rouquié, del radicalismo; está casado y tiene un hijo; Gardel le ha grabado *Milonga sentimental* y *Milonga del 900.* Tiene problemas dentro de FORJA y con su partido del que es expulsado en 1947 por sus contactos con el peronismo. Nada de esa difícil realidad, de las situaciones críticas que atraviesan él y su país

se trasluce en sus tangos. El tango tuvo muy pocas inclinaciones políticas, pero testimonió aunque fuera involuntariamente. Es natural que, al volcarse Manzi al pasado o a su intimidad –generalmente también al pasado de esa intimidad– sus textos mal podían testimoniar sus días. Si no supiéramos lo que sabemos de su vida, esa poesía del pasado nos parecería la evasión o la justificación de un indiferente. Más cosas le suceden en aquel 1942. El, que estaba vinculado al cine desde el año 37, comienza entonces, según Ferrer, a escribir con Ulyses Petit de Murat para el cine; de esa colaboración surgen algunas buenas películas: *La guerra gaucha, Su mejor alumno, Pampa bárbara,* entre otras.

Es difícil explicarse en qué consiste la excelencia, de qué deriva la calidad de la poesía de Manzi. Es la obra de un hombre fino y sensible, de un buen escritor, de un poeta, pero es poesía comunicante, popular porque alcanza a todos, poesía que no necesita recurrir a lunfardismos porque un lenguaje claro y depurado le alcanza para evocar, para trasmitir la honda vivencia del arrabal y de sus fantasmas, que no necesita, no busca asustar al buen burgués ni deslumbrar ni emular a los intelectuales con vanguardismos trasnochados o con una carga de metáforas que pudiera alejar a su destinatario natural: la gente. Su procedimiento preferido, la enumeración, lo lleva a uno de sus recursos estilísticos más frecuentes, la anáfora, el comenzar varios versos consecutivos con las mismas palabras, como los tres primeros del bellísimo *Ninguna* : "Esta puerta... Este piano..., Esta mesa". O en el desolado *Fuimos.* A veces, como en *¡Tango!,* recurre a la enumeración desnuda, casi sin adjetivación y sin figuras. En *Che, bandoneón* retomando el recurso de Contursi en *Bandoneón arrabalero,* personifica al fueye; en este tango llega a aquella figura que por su conjunción de dos elementos extremadamente alejados, de una palabra del habla popular, de la jerga del fútbol, y de una abstracción de lo más inasible e íntimo, llega a uno de esos puntos altos del tango, que se alcanzan pocas veces: "si el alma está en orsái, che, bandoneón". El final de la primera estrofa de *Ninguna* imbrica varias figuras e imbrica la naturaleza, los sonidos, los sentimientos en una de sus bellas imágenes difíciles de agotar. Uno de sus tangos juega del principio al fin con la alegoría y habla del amor en la jerga del juego de naipes. Más de una vez emplea el viejísimo *ubi sunt, dónde están,* que en sus tiempos tuvo que revivir Jorge Manrique, y que el tango empleó –espontáneamente o no– siempre con eficacia: *Viejos amigos que hoy ni recuerdo, / ¡qué se habrán hecho, dónde estarán!* Pero ni estos rápidos asedios menores ni la buena conjugación con la mejor música explican del todo el encanto, el poder evocativo de los grandes tangos de Manzi ni la adhesión que convocan.

Algunos uruguayos

Es natural que los diez autores elegidos cometiendo reales injusticias sean argentinos. Porque, aunque ambas orillas compartieron la pasión y la creación del tango, es innegable que en Buenos Aires estaba la mayor parte de los creadores, tal vez porque allá estaba la mayor parte de los intérpretes, y había todas las posibilidades de ser ejecutado y de llegar al teatro, al cine, a la radio, al éxito. Y para alcanzarlos Buenos Aires era condición casi ineludible. *Casi* porque algunos hubo que partieron de una fama montevideana que creció desde el carnaval: Soliño, Collazo, Mondino. Pero fueron las excepciones. El fenómeno Ferrer no hubiera sido posible en Montevideo.

Fue también un promotor natural Carlos Gardel. Su repertorio tuvo abierta una ancha puerta para los uruguayos. Con actitud amiga y generosa incluyó en él unos cincuenta nombres de orientales, entre músicos y poetas. A algunos les alcanzó un sólo título para salvarse del olvido, como es el caso de Larriera con su sereno y melancólico *Yo también como tú.*

De ahí este repaso de algunos nombres y de algunas obras. De ahí la antología uruguaya que, aunque breve, expone una muestra de piezas valiosas.

Edmundo Bianchi (1880-1965)

Como otros comenzó por estudios convencionales y llegó a completar su bachillerato. Dirigió una revista de sociología y letras –*Futuro*– en que colaboraban escritores como A. A. Vasseur y Emilio Frugoni; él, a su vez colabora en otras publicaciones. Hasta que se vuelca completamente al teatro. Fue muy conocido en Montevideo y en Buenos Aires por su producción teatral que va desde las piezas humorísticas hasta algunas obras de tesis y, aun, de protesta. Por ellas mereció la consideración de la crítica. Por ejemplo, Zum Felde se ocupa de él en el *Proceso intelectual del Uruguay.* Conocemos sus tangos *Ya no cantas, chingolo,* con Antonio Scatasso y el más exitoso *Pampero,* con Osvaldo Fresedo.

Juan Carlos Patrón (1906-1979)

Abogado, profesor y luego decano de la Facultad de Derecho, fue también, hombre de radio y periodista. Fue, además, dramaturgo, a veces en colaboración con Edmundo Bianchi y con Angel Curotto. Su consagración como tal

le llegó cuando La Comedia Nacional puso en escena una obra que después retomaría el cine: *Procesado 1040*, donde, escribe Ruben Yáñez, "reúne la pintura popular con un planteo de reivindicación jurídica". Además de teatro escribió notas periodísticas, crónicas y algunos tangos, como *Noches de carnaval* y *Los adioses*; la consagración como letrista le llega cuando Gardel le graba *Murmuyos.* A la muerte del cantor escribe, en colaboración con Bianchi y con música de Pintín Castellanos, como homenaje, *El pájaro muerto.*

Fernán Silva Valdés (1887-1975)

Silva Valdéz llegó adolescente a Montevideo y fue seducido por algunas facetas del claudicante Modernismo, lo que se refleja en sus dos primeros libros de versos. El tercero, *Aguà del tiempo* termina con eso. En contacto con las "literaturas de vanguardia" recibe mucho de ellas; especialmente la pasión por la imagen y por la metáfora "inédita". Con la diferencia que, según ei mismo escribió, las aplica a lo autóctono. Crea así el Nativismo, muy otra cosa que la gastada poesía gauchesca, descubriendo en sí un rico filón. El vuelco se revela en aquel libro que es recibido con admirada sorpresa, hasta el punto que Borges escribe en *Proa*: "El poeta que esperamos". Periódicos y revistas de ambas bandas le publican asiduamente versos y prosas. Edita, entre otras cosas, *Poemas nativos* y *Romances chúcaros.* Más tarde se dedica intensamente al teatro y escribe *Barrio Palermo, Santos Vega* y *Por la gracia de Dios*, entre otras cosas. Entre sus cantables hay pocas letras de tango, pero el hecho de que Gardel los grabara, y de que hayan sido musicalizadas por músicos del tango los acerca a éste: *Agua florida* (tango), con Ramón Collazo, *El matecito* (tango), con Juan Carlos Cobián, *Clavel del aire* (canción), con Juan de Dios Filiberto, *Querencia* (cifra), con Américo Chiriff, *Forastera* (tango), con Cluzeau Mortet, *Quemando recuerdos* (tango), con E. Céspedes.

Víctor Soliño (1897-1983)

Nació en España pero debe considerárselo uruguayo porque toda su vida transcurrió aquí. Es una figura surgida del Carnaval uruguayo en que alcanzó real prestigio. Fue uno de los creadores de la Troupe Ateniense y gran parte de su producción fue escrita para ella. Además, fue periodista, y escribió guiones para revistas musicales y libretos para la radio. Y colaboró en tareas teatrales con Angel Curotto. Sus tangos fueron muy populares y algunos permanecieron en el repertorio tanguístico: *Mocosita, Garufa, Cartón ligador,*

Negro. T.B.C. No hace mucho "Los Olimareños" grabaron su conmovedor *Adiós mi barrio,* que más que como tango se canta como himno.

Roberto Fugazot (1902-1971)

Vivió gran parte de su vida en Buenos Aires. Después de algunos intentos sin trascendencia en el teatro se dedicó exclusivamente a la música. Formó parte del trío Irusta-Fugazot-Demare, de vasto prestigio y dilatadas actuaciones. Pero también actuó como solista en radio, en cine, en las revistas de Francisco Canaro. Son suyas las letras de *Dandy* y de *Mañanitas de Montmartre.*

Diego Larriera (¿ ? -1941)

Larriera, que compuso varias obras con el músico Hugo Giampietro, sólo escribió, según éste, un tango; el resto fueron cosas folklóricas, como su extraño *Payador,* y no muchas. Bordoli menciona un único libro de poemas pero declara que no sabe si fue édito o inédito: *Los simples motivos.* Giampietro, por 1965, muerto hacía tiempo Larriera, me contaba cómo se habían enojado ambos con Gardel porque éste había hecho algunas pequeñas modificaciones a la letra de *Yo también como tú.* Eran menores y tal vez justificables. Por otra parte nadie hubiera podido hacer tanto por ese tango como Gardel.

Atilio Supparo

Nace en Montevideo pero desde principios del siglo aparece en Buenos Aires vinculado al teatro porteño. Anota Ferrer que "ejerció la dirección artística del Nacional y el Apolo y de las compañías de Florencio Parraviccini, Roberto Casaux y Pablo Podestá". Escribió varias obras para la escena. Entre sus tangos sobresalen el tristísimo *Ya pa qué, Por dónde andará* y *Ayúdame a vivir,* un éxito de Libertad Lamarque.

José Alonso y Trelles (1857-1924)

"El viejo Pancho", que nació en Galicia, sólo llegó a El Tala, donde viviría en adelante, a sus veinte años. No fue gaucho sino comerciante, procurador, diputado, pero se compenetró de tal modo con el lenguaje y la sensibilidad, no del gaucho sino de los hombres del campo que su *Paja brava* publicado

tarde, a sus 59 años, en 1916, alcanzó popularidad en todo el país. Aunque retoma algunos asuntos de la poesía gauchesca que venían del Martín Fierro: el desdén por la *autoridá* y sus abusos, por la mujer traidora; reitera también las quejas del amor y la juventud perdidos.

Fabini puso música a algunos poemas. Entre los textos que canta Gardel uno se podría cantar como tango, *Misterio*; *Como todas* es un vals; *Insomnio*, *Hopa... hopa* son canciones. Pero las canta Gardel y eso las mete, de algún modo, en el mundo del tango.

Carlos César Lenzi (1865-1963)

Como otros uruguayos, empieza aquí su carrera, pero después alternará Montevideo con Buenos Aires y París, donde fue funcionario del servicio exterior. Empieza aquí también la que parece será la trayectoria de un escritor culto. Publicó sus poemas y recibió algún importante espaldarazo y algunos premios oficiales. Fue crítico literario de *La Mañana* y corresponsal periodístico en Madrid. A partir de 1918, escribe O. Brando, se ligó al teatro "no sólo en calidad de autor sino que dirigió la Casa de Arte desde el momento de su creación, 1928, y protagonizó los más salientes sucesos teatrales del primer medio siglo". Publicó muchas obras dramáticas, algunas en colaboración con Angel Curotto, pero unas 60 quedaron sin editar, tan prolífico era. Logró en el teatro éxitos fáciles que habrían malogrado, se supone, al buen escritor que había en él. Escribió varias letras de tango entre las que se cuentan *Noches de Montmartre*, *Adiós, arrabal*, *Araca, París*, y el tan famoso *A media luz*, con Edgardo Donato.

Horacio Ferrer (1933)

Ferrer dejó su carrera de arquitecto para dedicarse por completo a una brillante trayectoria tanguística. Publicó en 1960 *El tango, su historia y su evolución*. También libros de poemas, como *Romancero Canyengue* y *Canciones*. Desde 1967 dio letras a las obras de Piazzola, como el vals *Chiquilín de Bachín*, la *Balada para mi muerte* y la *Balada para un loco*, tan difundidas; la operita *María de Buenos Aires* que triunfó en todas partes y que en 1993 se estrena en Montevideo. Y varias series de tangos y de canciones de éxito, como *Preludio para el año 3001*, *El gordo triste*, y otras, que Piazzola grabó más de una vez y en diferentes versiones. Publicó su monumental e ineludible libro titulado *El libro del tango. Crónicas y Diccionario*. Es imposible abarcar en esta reseña su obra diversa y numerosa.

ANTOLOGIA DE TANGOS

PASCUAL CONTURSI

Mi noche triste

Percanta que me amurastes
en lo mejor de mi vida
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador…
Para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa olvidarme de tu amor.

De noche cuando me acuesto,
no puedo cerrar la puerta
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre traigo bizcochitos
pa tomar con matecito
como cuando estabas vos…
Y, si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

Cuando voy a mi cotorro
lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar,
y me paso largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color,
y el espejo está empañado
si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero
todavía está colgada;
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Música: Samuel Castriota

Ivette

En la puerta de un boliche
un bacán encurdelado
recordaba su pasado
que una mina lo amuró
y entre los humo e la caña
resurgen a su memoria
estas páginas de historia
que en su corazón grabó.

Bulín, que ya no te veo,
catrera que no te toco,
percanta que ya no embroco
porque con otro se fue;
mina que fuiste el encanto
de toda la muchachada
y que por una pavada
te acoplastes a un mishé.

Qué te habrá dado ese otario
que tu viejo no te ha dado,
si hasta la lanza he tirado
pa que no falte el buyón.
No te acordás cuando en cana
te copié en un cuadernito
aquellos lindos versitos
salidos del corazón.

No te acordás que conmigo
te pusistes un sombrero
y aquel cinturón de cuero
que a otra mina le amuré.
No te traje pa tu casa
un par de aros muy debute
que una noche a un farabute
del cotorro le pianté.
Y con ellos unas botas
con la caña de gamuza
y una pollera papusa
que era de seda crepé.

No te acordás que traía
aquella crema e lechuga
que hasta la última verruga
de la cara te piantó
y aquellos polvos rosados
que aumentaron tus colores.
Recordando sus amores,
el pobre bacán lloró.

Bulín que ya no te veo,
etc.

Música: Costa y Roca

Flor de fango

Mina,
que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer.
Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregastes a la farra,
las delicias del gotán;
te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán.

Anduvistes pelechada,
de sirvienta acompañada
pa pasar por niña bien,
y de muchas envidiada
porque llevabas gran tren.
Y te hicistes chacadora;
luego fuistes la señora
de un comerciante mishé
que lo dejaste arruinado,
sin el vento y amurado
en la puerta de un café.

Después fuistes la amiguita
de un viejito boticario
y el hijo de un comisario
todo el vento te chacó;
empezó tu decadencia,
las alhajas amurastes
y una piecita alquilastes
en una casa e pensión.
Te hicistes tonadillera,
pasastes ratos extraños
y a fuerza de desengaños
quedastes sin corazón.

Fue tu vida como un lirio
de congojas y martirios;
sólo un dolor te agobió:
no tenías en el mundo ni un consuelo;
el amor de tu madre te faltó.

Fuistes papusa del fango
y las delicias del tango
te espiantaron del bulín;
los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.

Música: Agustín A. Gentile

De vuelta al bulín

Percanta que arrepentida
de tu juída
has vuelto al bulín.
Con todos los despechos
que tú me has hecho
te perdoné.
Cuántas veces contigo
y con los amigos
me encurdelé,
y en una noche de atorro
en el cotorro
no te encontré.

Te busqué por todo el cuarto
imaginando, mi vida,
que estuvieras escondida
para darme un alegrón.
Después vi que del ropero
la ropa la habías quitado
y al ver que me habías dejado
lagrimeó mi corazón.

La carta de despedida
que me dejastes al irte
decía que ibas a reunirte
con quien te diera otro amor.
La repasé varias veces;
no podía conformarme
de que fueras a amurarme
por otro bacán mejor.

Y recordé esos días
que me decías
mirandomé.
Mi amor es sincero y puro
y yo te juro
que te amaré.
Y que al darte un abrazo
en tus ojazos
lágrimas vi.
Yo no sé, vida mía,
cómo has podido
engrupirme así.

Música: Samuel Castriota

Pobre corazón mío

Cotorro que alegraba
las horas de mi vida.
Hoy siento que me muero
de angustia y de dolor.
Vivir sin la esperanza
de la mujer querida,
sentir la herida abierta,
sangrando el corazón.

Aún guardas en el piso
las marcas de las huellas
que en noche no lejana
dejaran al bailar
y aún hay en el ambiente
las miradas aquellas
de aquel guapo malevo
que la sacó a bailar.

Entonces, en mis ojos

sentí dos lagrimones,
sacando los cuchillos
salimos él y yo.
Y mientras me llevaban
seguían los bandoneones
y la mujer aquella
entró al baile, y bailó.

Aún guardas en el piso
etc.

Música: Antonio Scatasso

Ventanita de arrabal

En el barrio caferata,
en un viejo conventillo,
con los pisos de ladrillo,
minga de puerta cancel,
donde van los organitos
sus lamentos rezongando,
está la piba esperando
que pase el muchacho aquel.

Aquél que solito
entró al conventillo
echao en los ojos
el funyi marrón,
botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y pa ella cantó.

Aquél que un domingo
bailaron un tango,
aquél que le dijo
me muero por vos,
aquél que su almita
arrastró por el fango,
aquél que a la reja
más nunca volvió.

Ventanita del cotorro
donde sólo hay flores secas,
Vos también abandonada
de aquel día se quedó.
El rocío de tus hojas
la garúa de la ausencia
con el dolor de un suspiro
tu tronquito destrozó.

Aquél que un domingo
etc.

Música: Antonio Scatasso

La Cumparsita

Si supieras
que aún dentro de mi alma
conservo aquel cariño
que tuve para ti.
Quién sabe, si supieras
que nunca te he olvidado,
volviendo a tu pasado
te acordarás de mí.

Los amigos ya no vienen
ni siquiera a visitarme,
nadie quiere consolarme
de mi aflicción;
desde el día que te fuistes
siento angustias en mi pecho;
decí, percanta, qué has hecho
de mi pobre corazón.

Al cotorro abandonado
ya ni el sol de la mañana
asoma por la ventana
como cuando estabas vos

y aquel perrito compañero
que por tu ausencia no comía
al verme solo, el otro día,
también me dejó.

Si supieras
etc.

Música: Gerardo Matos Rodríguez

Bandoneón arrabalero

Bandoneón arrabalero,
viejo fueye desinflado,
te encontré como a un pebete
que la vieja abandonó,
en la puerta de un convento
sin revoque en las paredes,
a la luz de un farolito
que de noche te alumbró.

Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

Te llevé para mi pieza,
te acuné en mi pecho frío;
yo también abandonado
me encontraba en el bulín.
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tus notas doloridas
aumentó mi berretín.

Bandoneón,
etc.

Música: J. B. Deambrogio

CELEDONIO ESTEBAN FLORES

Mano a mano

Rechiflao en mi tristeza,
hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria
sólo una buena mujer;
tu presencia de bacana
puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente,
y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie,
como no podrás querer.

Se dio el juego de remanye
cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza
en la casa de pensión;
hoy sos toda una bacana,
la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario
los jugás a la marchanta
como juega el gato maula
con el mísero ratón.

Hoy tenés el mate lleno
de infelices ilusiones,
te engrupieron los otarios,
las amigas, el gavión;
la milonga entre magnates
con sus locas tentaciones
donde triunfan y claudican
milongueras pretenciones
se te ha entrado muy adentro
en el pobre corazón.

Nada debo agradecerte,
mano a mano hemos quedado,
no me importa lo que has hecho,
lo que hacés ni lo que harás.
Los favores recibidos
creo habértelos pagado
y, si alguna deuda chica
sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario
que tenés, se la cargás.

Mientras tanto que tus triunfos
¡pobres triunfos pasajeros!
sean una larga fila
de riquezas y placer,
que el bacán que te acamala
tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas
con cafisios milongueros
y que digan los muchachos:
"es una buena mujer".

Y mañana, cuando seas
descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas
en el pobre corazón,
si precisás una ayuda,
si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo
que ha de jugarse el pellejo
pa ayudarte en lo que pueda,
cuando llegue la ocasión.

Música: Gardel-Razzano

Margot

Desde lejos se te manya,
pelandruna abacanada,
que naciste en la miseria
de un convento de arrabal
porque hay algo que te vende,
yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte,
de vestir, de estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado
a las pilchas de percal.

Ese cuerpo que hoy te marca
los compases tentadores
del canyengue de algún tango
en los brazos de algún gil,
mientras triunfan tu silueta
y tus trajes de colores
entre risas y piropos
de muchachos seguidores
entre el humo de los puros
y el champán de Armenonville.

Son macanas, no fue un guapo
haragán y prepotente
ni un cafisio de avería
el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa
y no fue inocentemente
–berretines de bacana
que tenías en la mente
desde el día que un magnate
de yuguiyo te afiló.

Yo me acuerdo: no tenías
casi nada que ponerte;
hoy usás ajuar de seda
con rositas rococó...
Me revienta tu presencia,
pagaría por no verte,
si hasta de nombre has cambiado
como has cambiado de suerte;
ya no sos mi Margarita,
ahora te llaman Margot.

Siempre vas con los otarios
a tirarte de bacana
a un lujoso reservado
del Petit o del Julien.
Y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa poder parar la olla
con pobreza franciscana
en el triste conventillo
alumbrao a querosén.

Música: Gardel-Razzano

Viejo smoking

Campaneá como el cotorro
va quedando despoblado,
todo el lujo es la catrera
compadreando sin colchón,
y mirá este pobre mozo
cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco
como perro de botón.
Poco a poco, todo ha ido
de cabeza pal empeño;
se dio el juego de pileta
y hubo que echarse a nadar.
Sólo vos te vas salvando
porque pa mí sos un sueño
del que quiera Dios que nunca
me vengan a despertar.

Viejo smoking de los tiempos

en que yo también tallaba,
cuánta papusa garaba
en tu solapa lloró,
solapa que con su brillo
parecía que encandilaba
y que donde iba sentaba
mi fama de gigoló.

Yo no siento la tristeza
de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo
de mi pasado esplendor;
no me arrepiento del vento
ni los años que he tirado
pero lloro al verme solo,
sin amigos, sin amor,
sin una mano que venga
a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre
el resto de mi vivir.
Vas a ver que un día de estos
te voy a poner de almohada
y tirado en la catrera
me voy a dejar morir.

Viejo smoking, cuántas veces
la milonguera más papa
el brillo de tu solapa
de estuque y carmín manchó
y en mis desplantes de guapo
cuántos llantos te mojaron,
cuántos taitas envidiaron
mi fama de gigoló.

Música: Guillermo Barbieri

Mala entraña

Te criastes entre cafisios,
malandrines y matones
entre gente de avería
desarrollastes tu acción.
Por tu estampa en el suburbio
florecieron los balcones
y lograstes la conquista
de sensibles corazones
por tu prestigio sentado
de buen mozo y de varón.

Mezcla rara de magnate
nacido entre el sabalaje,
vos sos la calle Florida
que se vino al arrabal.
Compadrito de mi barrio
que sólo cambió de traje,
siempre pienso, si te veo
tirándote a personaje,
que sos un misto jaulero
con berretín de zorzal.

Malandrín de la carpeta,
te timbeaste de un biabazo
el caudal con que tu vieja
pudo vivir todo un mes.
Impasible ante las fichas,
en las noches de escolaso
o en el circo de Palermo
cuando, a taco y a lonjazo,
ves perder por un pescuezo
la moneda que tenés.

Y por eso entre la mersa
hoy la vas de indiferente,
insensible a los halagos
de la vida y al sufrir.
Se murió tu pobre madre
y en el mármol de tu frente,
ni una sombra ni una arruga
que deschavara, elocuente,
que tu vieja no fue un perro

y que vos sabés sentir.

Pero, al fin, todo se acaba
en esta vida rastrera,
y se arruga el más derecho
si lo tiran a doblar;
vos, que sos más estirado
que tejido de fiambrera,
quiera Dios que no te cache
la mala racha fulera
que, si no, como un alambre
te voy a ver arrollar.

Música: Enrique Maciel

Pan

El sabe que tiene para largo rato;
la sentencia, en fija, lo va a hacer sonar.
Así, entre cabrero, sumiso y amargo,
la luz de la aurora lo va a visitar.
Quisiera que alguno pudiera escucharlo
en esa elocuencia que las penas dan,
y ver si es humano querer condenarlo
por haber robado un cacho de pan.

Sus pibes no lloran por llorar
ni piden masitas ni chiches ¡Señor!
Sus pibes se mueren de frío
y lloran hambrientos de pan.
La abuela se queja de dolor,
doliente reproche que ofende su hombría,
también su mujer, escuálida y flaca,
en una mirada
toda su tragedia le ha dado a entender.

Trabajar ¿en dónde? Extender la mano
pidiendo al que pasa limosna ¿por qué?
Recibir la afrenta de un "Perdón, hermano",

él que es fuerte y tiene valor y altivez.
Se durmieron todos; cachó la barreta:
si Jesús no ayuda, que ayude Satán...
Un vidrio, unos gritos, carreras, auxilio.
Un hombre que llora, y un cacho de pan.

Sus pibes no lloran por llorar
etc.

Música: Eduardo Pereyra

Gorriones

La noche, compadre, se ha ido a baraja
y pinta la guía del sol en el cielo.
La luna es la bruja fulera que raja
y el sol, una rubia que se suelta el pelo.

El sol es la diana que trae la alegría,
la suave alegría de la vida nueva,
la pilcha caliente que se pone el día
cuando sale, triste, de su oscura cueva.

El sol es el poncho del pobre que pasa
rumiando rebelde blasfemias y ruegos
pues tiene una horrible tragedia en su casa,
tragedia de días sin pan y sin fuego.

Nosotros, gorriones del hampa, gozamos
su amistad sincera en días de farra.
¡Qué importa el camino si adentro llevamos
el alma armoníosa de veinte guitarras!

Nosotros cantamos con nuestra miseria
el himno a los libres, el verso sonoro,
sin tenerle envidia al canto de histeria
del pobre canario de la jaula de oro.

Nos queman las alas las luces del centro
por eso el suburbio tranquilo buscamos

y cuando una pena nos roe por dentro
cantamos más tristes pero igual cantamos.

La vida fulera, tan mistonga y maula,
nos talló rebeldes como los gorriones
que mueren de rabia dentro de la jaula
y llenan las plazas de alegres canciones.

Marchamos sin norte, sin rumbo marchamos,
sin que el desaliento nos clave sus garras.
¡Qué importa el camino, si adentro llevamos
el alma armoniosa de veinte guitarras!

Música: Eduardo Pereyra

Lloró como una mujer

(recitado)
Cotorro al gris. Una mina
ya sin chance por lo vieja
que sorprende a su garabo
en el trance de partir.
Una escena a lo Melato,
y entre un llanto y una queja,
arrodillada ante su hombre
así se le oyó decir:

Me engrupistes bien debute
con el cuento e la tristeza
pues creí que te morías
si te dejaba amurao;
pegabas cada suspiro
que hasta el papel de la pieza
se despegaba de a poco
hasta quedar descolgao.
Te dio por hacerte el loco,
le pegastes al alpiste,
te espiantaron del laburo
por marmota y por sebón;
yo también, al verte enfermo,
empecé a ponerme triste
y entré a quererte por zonza,
a fuerza de compasión.

Como quedaste en la vía
y tu viejo, un pobre tano,
era chivo con los cosos
pelandrunes, como vos,
me pedistes una ayuda
y entonces te di una mano,
alquilando un cotorrito,
en el centro, pa los dos.

Allá como a la semana
me pedistes pa cigarros,
después, pa cortarte el pelo
y pa ir un rato al café;
una vez que discutimos,
me tirastes con los tarros

que, si no los gambeteo,
estaba lista, yo sé.

Te empezó a gustar el monte
y dejastes en la timba
poco a poco, la vergüenza,
la decencia y la moral.
Como entró a escasear el vento
me distes cada marimba
que me dejastes de cama
con vistas al hospital.

Decime si yo no he sido
para vos como una madre,
decime si me merezco
lo que me pensás hacer.
Bajó el bacán la cabeza
y él, tan rana y tan compadre,
besándole los cabellos,
lloró como una mujer.

Música: José Aguilar

Por seguidora y por fiel

La más bonita del patio
salió para el almacén
sintiendo que a su costado
alguno le hacía el tren;
palpitó el apuntamento
y los pasos apuró.
Quiso correr, pero el mozo
entró a tallar, y copó.

Tenorio del suburbio
que se ha engrupido
que por él las pebetas
viven chaladas,
que alardea de triunfos
que ha conseguido
con mujeres, en timbas
y a puñaladas.
El barrio lo respeta
y entre la barra
lo que él diga se puede
dar por sentado.
Bailarín y buen mozo,
sabe de farras
y corre con los gastos
originados.

Pero a la moza su fama
no la puede entusiasmar;
hay otro mozo que la ama
y no le puede fallar.
Y aunque en varias ocasiones,
airada, lo rechazó,
él sigue en sus pretensiones
porque jamás aflojó.

Y él le pide de nuevo
que sea buena,
que ponga sol de amores
en su mañana,
que vea cómo sufre
su enorme pena
sin tener el consuelo
de una esperanza.
Y, viendo que la mina
no le contesta,
hace cruz con los dedos
que después besa:
—pensalo bien, le dijo,
si no, por ésta,
te marcaré la cara
de oreja a oreja.

Y una noche, hecha la luna,
se entrevistó el arrabal;

sintética "noche triste"
de crónica policial.
Porque la horrible amenaza
se cumplió, cobarde y cruel.

La mina lleva una marca
por seguidora y por fiel.

Música: Ricardo L. Brignolo

MANUEL ROMERO

Buenos Aires

Buenos Aires, la Reina del Plata,
Buenos Aires, mi tierra querida,
escuchá mi canción
que con ella va mi vida.
En mis horas de fiebre y orgía,
harto ya de placer y locura,
en ti pienso, patria mía,
para calmar mi amargura.

Noche porteña,
bajo tu manto
dichas y llanto
muy juntos van.
Risas y besos,
farra corrida,
todo se olvida
con el champán.
Y a la salida
de la milonga
llora una nena
pidiendo pan,
por algo es que en el gotán
siempre solloza una pena.

Y al compás rezongón de los fuelles
un bacán a su mina la embrolla,
y el llorar del violín
va pintando el alma criolla.
Buenos Aires, como a una querida,
si estás lejos, mejor hay que amarte,
y decir toda la vida
¡antes morir que olvidarte!

Noche porteña,
etc.

Música: Manuel Jovés

Aquel tapado de armiño

Aquel tapado de armiño,
todo forrado en lamé,
que tu cuerpito abrigaba
al salir del cabaret,
cuando pasaste a mi lado
prendida a tu gigoló,
aquel tapado de armiño
cuántas penas me causó.

¿Te acordás? Era el momento
culminante del cariño;
me encontraba yo sin vento,
vos amabas el armiño.
Cuántas noches tiritando
los dos junto a la vidriera,
me decías suspirando:
¡ay, mi amor, si vos pudieras!
Y yo con mil sacrificios
te lo pude al fin comprar:
mangué amigos, vi usureros
y estuve un mes sin fumar.

Aquel tapado de armiño,
todo forrado en lamé,
que tu cuerpito abrigaba
al salir del cabaret,
me resultó, al fin y al cabo,
más durable que tu amor:
el tapao lo estoy pagando
y tu amor ya se acabó.

¿Te acordás?
etc.

Música: Enrique Delfino

Tiempos viejos

Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos;
eran otros hombres más hombres, los nuestros.
No se conocían cocó ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos.
¡Veinticinco abriles que no volverán!
Veinticinco abriles, volver a tenerlos,
si cuando me acuerdo me pongo a llorar.

Dónde están los muchachos de entonces,
barra antigua de ayer, dónde está.
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos solos para recordar.
Dónde están las mujeres aquellas,
minas fieles de gran corazón,
que en los bailes de Laura peleaban
cada cual defendiendo su amor.

Te acordás, hermano, la rubia Mireya
que quité en lo de Hansen al guapo Cepeda.
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
Te acordás, hermano, lo linda que era,
se formaba rueda pa verla bailar...
Cuando por la calle la veo tan vieja,
doy vuelta la cara y me pongo a llorar.

Dónde están los muchachos de entonces,
etc.

Música: Francisco Canaro

Las vuelta de la vida

Parao en la vereda,
bajo la lluvia que me empapaba,
la vi pasar.
El auto limousine
como un estuche
de mí la aislaba
con su cristal.
Frenó, me dio dos mangos
y en la mirada de indiferencia
que echó al seguir

noté que para ella
yo era un mendigo sin importancia,
y me reí.

¡Gran perra! ¡Las vueltas
que tiene la vida!
Ayer yo era rico,
su amor disfruté,
de sedas y encajes
la tuve vestida
y alhajas y coches
sin par le compré.
La timba más tarde
me tuvo apurado
—el juego es más perro que cualquier mujer–.
Sin plata, muy pronto
me vi abandonado
Y hoy mango de a peso
si quiero comer.

¡Qué cambio! Yo he sido
bacán afincado, y
hoy pasa a mi lado
casi sin mirar,
y me tira limosna
al pasar.

Parao en la vereda
bajo la lluvia que me empapaba,
hoy recordé
los besos tan sinceros
que ella me daba
cuando yo era
su gran miché.
¡Mujer, pa ser falluta!
dije amargado
y sus billetes despedacé.
Después,
silbando un tango,
galgueando de hambre,
pa mi cotorro
me encaminé.

Música: Francisco Canaro

Nubes de humo

Fume, compadre,
fume y charlemos,
y mientras fuma recordemos
que con el humo
del cigarrillo
ya se nos va la juventud.
Fume, compadre,
fume y recuerde,
que yo también recordaré.
¡Con el alma, la quería
y un negro día
la abandoné!

Voy sin poderla olvidar,
atormentao por la pena;
ella juró que era buena,
yo no la quise escuchar.
De nada sirve guapear
cuando es honda la metida,
¡pobrecita, mi querida,
toda la vida
la he de llorar!

Y ahora, compadre,
arrepentido,
quiero olvidarla y no la olvido.
Si hasta parece
que ella se mece
entre las nubes de humo azul.
Fume, compadre,
fume y soñemos,

quiero olvidar mi ingratitud,
al ver hoy que como el humo
se desvanece
la juventud.

Voy sin poderla olvidar
etc.

Música: Manuel Jovés

¡Se viene la maroma!

Cachorro de bacán,
andá achicando el tren;
los ricos hoy están
al borde del sartén.
El vento del cobán,
el auto y la mansión
bien pronto rajarán
por un escotillón.

Parece que está lista y ha rumbiao
la bronca comunista pa este lao;
tendrás que laburar para morfar.
¡Lo que la van a gozar!

Pedazo de haragán,
bacán sin profesión,
bien pronto te verán
chivudo y sin colchón.

¡Ya está! ¡Llegó!
¡No hay más que hablar!
Se viene la maroma sovietista.
Los orres ya están hartos
de morfar salame y pan
y hoy quieren morfar ostras
con sauternes y champán.
Aquí ni Dios se va a salvar
el día del reparto a la romana
y hasta tendrás que entregar
a tu hermana
para la comunidá.

Y vos que amarrocás
vintén sobre vintén
la plata que ganás
robando en tu almacén,
y vos que la gozás
y hacés el parisién
y, solo, te tragás
el morfi de otros cien.

Pa todos habrá goma,
no hay cuidao…
¡Se viene la maroma pa este lao!
El pato va a empezar a dominar.
¡Cómo la vamo a gozar!

Pedazo de haragán,
bacán sin profesión,
bien pronto te verán
mangando pal buyón.

Música: Enrique Delfino

FRANCISCO GARCIA JIMENEZ

Tus besos fueron míos

Hoy pasas a mi lado con fría indiferencia,
tus ojos ni siquiera detienes sobre mí.
Y sin embargo vives unida a mi existencia
y tuyas son las horas mejores que viví.
Fui dueño de tu encanto, tus besos fueron míos,
soñé y calmé mis penas junto a tu corazón.
Tus manos en mis locos y ardientes desvaríos
pasaron por mi frente como una bendición.

Y yo he perdido por torpe inconstancia
la dulce dicha que tú me trajiste,
y no respiro más la fragancia
de tus palabras, y estoy tan triste.
Nada del mundo mi duelo consuela,
estoy a solas con mi ingratitud.
Se fue contigo de mi novela
la última risa de la juventud.

Después te irás borrando perdida en los reflejos
confusos que el olvido pondrá a mi alrededor.
Tu imagen se hará pálida, tu amor estará lejos,
y yo erraré por todas las playas del dolor.
Pero hoy que tu recuerdo con encendidos bríos
ocupa enteramente mi pobre corazón,
murmuro amargamente –tus besos fueron míos,
tus besos de consuelo, tus besos de pasión.

Y yo he perdido por torpe inconstancia
etc.

Música: Anselmo Aieta

Ya estamos iguales

Mi noche es tu noche,
mi llanto, tu llanto,
mi infierno, tu infierno,
nos tuerce en sus nudos
el mismo quebranto
profundo y eterno.
Es cierto que un día
tu boca, la falsa,
de mí se reía
pero hoy otra risa
más cruel y más fría
se ríe de ti.
Se ríe la vida
que cobra a la larga
las malas andanzas,
que agranda la herida,
que rompe y amarga,
que ahoga esperanzas,
que a ti que buscabas
la dicha en alturas
que yo no alcanzaba,
así, arrepentida
de aquella aventura,
te tira ante mí.

Mi noche es tu noche,
mi llanto, tu llanto.
Creíste que habías
matado el pasado
de un tajo feroz,
y no estaba muerto,
se alza en tu tumba,
te está señalando,
te nombra, te acusa
con toda su voz.
Te roba la calma,
te cubre de duelo,
te niega el olvido,
te grita en su horror:
belleza sin alma,
estatua de hielo,
por treinta dineros
vendiste al amor.

Ya estamos iguales,
ya en ti roncos ecos
tendrán mis lamentos.
Te clavan el pecho
los siete puñales
del remordimiento.
Y sé que quisieras
con estos despojos
de viejas quimeras
rehacer el romance
de las primaveras
que no vuelven más.
Inútil empeño,
si soy un vencido
sin ansias ni sueños,
y tú una grotesca
pasión trasnochada
de farsa burlesca.
Ya no hay más que sombras,
aguanta la pena
soporta el quebranto
y lava con llanto
la culpa tremenda,
si sabes llorar.

Mi noche es tu noche
etc.

Música: Anselmo Aieta

Farolito de papel

En tus grupos me ensarté
y a tu arrullo me dormí
y dormido me quedé
solo, pato, y hecho un gil.
Esta noche me encontré

la cartita del adiós
en la almohada donde ayer
me juraste eterno amor.
Farolito de papel,
que alumbraste mi bulín
con la luz amiga y fiel
de amoroso berretín,
otro lado alumbrás hoy,
te apagaste para mí
y yo a oscuras aquí estoy
solo, pato y hecho un gil.

Solo quedé,
yo no tenía más que a vos.
Pato, porque
eras mi mundo de ilusión.
Vuelvo a encender
el triste pucho del ayer
para aliviar
esta amargura brava
que hoy me das.

Vos sos linda, vos tenés
pinta fina y engrupís,
vos un mundo prometés
y sin dar te despedís.
Vos el traje te adornás
con mi otario corazón
y los de otros que al pasar
tu reflejo encandiló.
Pero, al fin, apenas sos
farolito de papel
y una noche en lo mejor
chamuscada has de caer.
Cargarás también tu cruz
cuando sepan que tenés
mucho humo y poca luz,
farolito de papel.

Solo quedé,
etc.

Lunes

Un catedrático escarba su bolsillo
pa ver si un níquel le alcanza pa un completo.
Ayer –qué dulce– la fija del potrillo;
hoy –qué vinagre– rompiendo los boletos.
El almanaque nos bate que es lunes,
que se ha acabado la vida bacana,
que viene al humo la nueva semana
con su mistongo programa escorchador.

Rumbeando pal taller
va Josefina,
la que en el baile, ayer,
la iba de fina.
La reina del salón
ayer se oyó llamar;
del trono se bajó

para ir a trabajar.
El lungo Pantaleón
ata la chata,
de traje fulerón
y de alpargata.
Ayer en el Paddock
jugaba diez y diez;
hoy va a cargar carbón
al dique diez.

Piantó el domingo del placer
–bailongo, póker y champán–.
Hasta el más seco pudo ser
por diez minutos un bacán.
El triste lunes se asomó,
mi sueño al diablo fue a parar,
la redoblona se cortó
y pal laburo hay que rumbear.

Pero, qué importa que en este monte criollo
hoy muestre un lunes en puerta el almanaque.
Si en esa carta caímos en el hoyo
ya ha de venir un domingo que nos saque.
No hay mal, muchachos, que dure cien años
y ligaremos también un bizcocho.
A lo mejor, acertamos las ocho
¡y quién te ataja ese día, corazón!

Música: José Luis Padula

La última cita

Pasó
la sombra cruel de una duda,
y en el romance de amor
clavó el dolor
su zarpa ruda;
y allí
donde tu boca querida
puso el alma en el besar,
fue a balbucear
la despedida.
Jardín
que encantadoras promesas
ayer, no más, perfumó,
¡hoy es mansión
de mis tristezas!
Ciprés

donde grabamos antaño
juramentos de los dos,
testigo fue
del triste adiós.

Cita fatal
la del injusto *Fin*;
no he de olvidar
que en ella te perdí,
que mi vida se extravió,
que comenzó
mi desventura.
No he de olvidar la emoción
con que estreché
la mano que con pasión
tanto besé.
Que nuestro labio al partir
debió sentir
perder la dicha de amar
y perdonar.
Mas el labio y la pasión
y el corazón
¡enmudecieron!
Y ahogada en llanto la voz
dimos los dos
en un suspiro el adiós.

Pasó
la sombra cruel de una duda,
y en el romance de amor
clavó el dolor
su zarpa ruda;
y allí
donde tu boca querida
puso el alma en el besar,
fue a balbucear
la despedida.
Un cruel
orgullo vano y reacio
atrajo el viento traidor
que destruyó
nuestro palacio.
Y hoy,
ya tarde, enfermo y vencido,
aprendiendo en el dolor,
de tu querer
ya sé el valor.

Música: Agustín Bardi

Suerte loca

En el naipe del vivir
suelo acertar
la carta de la boca,
y a mi lado oigo decir
que es porque estoy
con una suerte loca.
¡Al saber le llaman suerte!
Yo aprendí viendo trampearme,
y ahora sólo han de coparme
los que banquen con la Muerte.
En el naipe del vivir,
para ganar, primero perdí.

Yo también entré a jugar
confiado en la ceguera del azar
y luego vi
que todo era mentir
y el capital
en manos del más vil.
¿No me creés?
¡Te pierde el corazón!
¡Qué fe tenés!
¿No ves que no acertás?
Que si apuntás
a cartas de ilusión,
son de dolor
las cartas que se dan.

No me envidies si me ves
acertador,
pues soy el Desengaño.
Y si ciego así perdés
es que tenés
los lindos veinte años.
El tapete es la esperanza,
y, a pesar de lo aprendido,
si me dan lo que he perdido
vuelve a hundirme la confianza.
¡Suerte loca es conservar
una ilusión en tanto penar!

Música: Anselmo Aieta

Bajo Belgrano

Bajo Belgrano, cómo es de sana
tu brisa pampa de juventud
que trae silvido, canción y risa
desde los patios de los studs.
¡Cuánta esperanza la que en vos vive!
la del peoncito que le habla al crack:
—Sacame e pobre, pingo querido,
no te me manques pal Nacional.

Calle Blandengues, donde se asoma
la morochita linda y gentil
que pone envueltas con su mirada
sus simpatías sobre un mandil.
En la alborada de los aprontes,
al trote corto del vareador,
se cruza el ansia de la fortuna
con la sonrisa del buen amor.

La tibia noche de primavera
turban las violas en "El lucero",
se hizo la fija del parejero
y están de asado, baile y cantor.
Y mientras pierde la vida un tango
que elronco fueye lento rezonga
se alza la cifra de una milonga
con el elogio del cuidador.

Bajo Belgrano, cada semana
el grito tuyo que viene al centro:
—¡Programa y montas para mañana!
las ilusiones prendiendo va.
Y en el delirio de los domingos
tenés reunidos frente a la cancha,
gritando el nombre de tus cien pingos
los veinte barrios de la ciudad.

Música: Anselmo Aieta

Zorro gris

Cuántas noches fatídicas de vicio
tus ilusiones dulces de mujer,
como las rosas de una loca orgía,
las deshojaste en el cabaret.
Y tras la farsa del amor mentido,
al alejarte del Armenonville,
era el intenso frío de tu alma
lo que abrigabas con tu zorro gris.

Al fingir carcajadas de gozo
entre el oro fugaz del champán,
reprimías adentro del pecho
un deseo tenaz de llorar.
Y al pensar entre un beso y un tango
en tu humilde pasado feliz,
ocultabas tus lágrimas santas
en los pliegues de tu zorro gris.

Por eso toda tu angustiosa historia
en esa prenda gravitando está;
ella guardó tus lágrimas sagradas,
ella abrigó tu frío espiritual.

Y cuando llegue en un cercano día
a tus dolores el ansiado fin,
todo el secreto de tu vida triste
se quedará dentro del zorro gris.

Al fingir carcajadas de gozo
etc.

Música: Rafael Tuegols

Rosicler

La vida es este río
que me arrastra en su corriente,
blando y yacente,
lívida imagen,
de vuelta ya de todos
los nostálgicos paisajes,
muerta la fe,
marchita la ilusión.
Me queda en este río
de las sombras, sin riberas,
una postrera,
dulce palabra,
pálida esperanza entre el murmullo
¡nombre tuyo, nombre tuyo!
dulce nombre de un amor.

Te llamabas Rosicler
como el primer
rayo del día,
y en los lirios de tu piel
todo mi ayer
se perfumó.
Ese ayer que me persigue
con su máscara terrible
de dolor y de imposible...
Ya me voy, rubia mujer,
ya nunca más
he de volver.
Y en el río de las sombras
soy la sombra que te nombra,
mi Rosicler.

La vida está detrás
en una playa murmurante,
virgen marina,
frente al levante
debajo de un revuelo
de primeras golondrinas
cuyo pregón
me oprime el corazón.
La vida está detrás,
en la palabra luminosa,
que era tu nombre
de luz y rosa.
Esto que repito entre el murmullo,
¡nombre tuyo, nombre tuyo!
mientras muero sin tu amor.

Te llamabas Rosicler,
etc.

Música: José Basso

Entre sueños

Tu paso suave
llegó a mi pieza,
mis brazos se abren,
mi boca besas.
Cuánto tiempo te he esperado,
cara a cara con la muerte,
y a la muerte le he guapeado
para verte.
Postrado, peno,
y al lado mío
no hay ni un amigo
del tiempo bueno.

Qué me importa ya su olvido,
si en tus manos me has traído
lo mejor de tu amistad.

Pobre de mí,
tu mano busco alrededor
y no está aquí;
todo es un sueño,
visión mentirosa,
y burla del dolor.
Al despertar
la soledad de mi penar
es más atroz.
Quién sabe por dónde andarás
y si de mí te acordarás
mientras me muero sin tu adiós.

Volvé a mis ojos,
visión que pierdo,
morfina y opio
de los recuerdos.
Entre sueños engañame
con la sombra que yo invoco,
y al silencio así llevame
poco a poco.
Mujer querida,
sos el pasado,
la alegre vida
que ha regresado.
¡Es tu mano aquí en mi lecho
la que siento sobre el pecho,
la que alivia mi dolor.

Pobre de mí,
etc.

Música: Anselmo Aieta

ENRIQUE CADICAMO

Viejas alegrías

Noche de silencio, noche cruel,
llegan los recuerdos en tropel.
Trágica tristeza de pensar que hoy asomó
la primera cana, mensajera del dolor.
Misteriosa angustia de vivir
y terror intenso de morir.
De un confuso espejo
van surgiendo del ayer
todas mis andanzas como de un amanecer.

Son mis viejas alegrías
las que surgen y me nombran.
¡Cuántas, cuántas horas mías
van saliendo de las sombras!
Son mis viejas alegrías,
son las bocas que he besado,
son aromas de otros días
son imágenes sombrías
del espejo evocador.

Tuve a cada instante un nuevo amor,
me hice bachiller en el dolor,
pájaro nostálgico, mi espíritu burlón
siempre alzó su vuelo procurando una emoción.
Fui desde el arroyo hasta el rosal,
libre como el viento y, al final,
hoy que cruzo el cabo
tormentoso de mi edad,
me he quedado preso
en mi propia soledad.

Son mis viejas alegrías
etc.

Música: Charlo

Ave de paso

Ha llegado el momento, querida,
de ausentarme quién sabe hasta cuándo;
en mis labios se asoma, temblando,
una mueca que dice el adiós.
Nuestro amor fue un amor del momento,
mi cariño fue un ave de paso
y tu beso de miel y de raso
fue un vaso sagrado que no olvidaré.

Adiós, muñequita de cobre,
muchacha morena,
tu amor tropical
exhala en mi alma
su brisa salobre
como una canción
sentimental.
La luna en el río se queda
para que en las noches
le cuentes que yo
pasé por tu lado,
viajero incansable,
pasé por tu lado
y dejé el corazón.

Mi destino es andar en la vida,
hice mal en soñar a tu lado.
Se ha teñido ese cielo rosado
al conjuro de darte este adiós.
Perdoná mi promesa, morena,
olvidá mi locura de amarte;
Buenos Aires me obliga a dejarte
y bajo esos cielos con vos soñaré.

Adiós, muñequita de cobre,
etc.

Música: Charlo

Nostalgias

Quiero emborrachar mi corazón
para olvidar un loco amor
que más que amor es un sufrir,
y aquí vengo para eso,
a borrar antiguos besos
en los besos de otras bocas.
Si su amor fue flor de un día
por qué causa es siempre mía
esta cruel preocupación.
Quiero por los dos mi copa alzar
para olvidar mi obstinación
y más la vuelvo a recordar.

Nostalgias
de escuchar su risa loca
y sentir junto a mi boca
como un fuego su respiración.
Angustia
de sentirme abandonado
y pensar que otro a su lado
pronto, pronto le hablará de amor.
Hermano,
yo no quiero rebajarme
ni pedirle ni llorarle
ni decirle que no puedo más vivir.
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud.

Gime, bandoneón, tu tango gris,
quizás a ti te hiera igual
algún amor sentimental.
Llora mi alma de fantoche
sola y triste en esta noche,
noche negra y sin estrellas.
Si las copas traen consuelo,
aquí estoy con mi desvelo
para ahogarlo de una vez.
Quiero emborrachar mi corazón
para después poder brindar
por los fracasos del amor.

Nostalgias,
etc.

Música: Juan Carlos Cobián

Tres amigos

De mis páginas vividas
siempre guardo un gran recuerdo,
mi emoción no las olvida,
pasa el tiempo, y más me acuerdo.
Tres amigos siempre fuimos
en aquella juventud.
Era el trío más mentado
que pudo haber caminado
por esas calles del sur.

Dónde andará Pancho Alsina,
dónde andará Balmaceda.
Yo los espero en la esquina
de Suárez y Necochea.
Hoy
ninguno acude a mi cita,
ya
mi vida toma el desvío,
hoy
la guardia vieja me grita
quién
ha dispersado aquel trío.

Pero yo igual los recuerdo,
mis dos amigos de ayer.

Una vez, allá en Portones,
me salvaron de la muerte.
Nunca faltan encontrones
cuando un pobre se divierte.

Y otra vez, allá, en Barracas,
esa deuda les pagué.
Siempre juntos nos veían;
esa amistad nos tenía
atados siempre a los tres.

Dónde andará Pancho Alsina,
etc.

Música: Rosendo Luna
(Enrique Cadícamo)

Por las calles de la vida

Por las calles de la vida
nos perdimos vos y yo

Quién se va a olvidar las penas
cuando esas penas son como abrojos,
quién se va a tragar el llanto
cuando ese llanto
sube a los ojos.
Ella está en mis tristes días,
ella está en las negras noches
de mi drama,
ella está en mi vida oscura
como una pura
copa de alcohol.

Por las calles de la vida
nos perdimos vos y yo.

Ya no tendrás que esperar
ni que llorar
de madrugada.
Ya no tendrás que sufrir
rencor por mis
calaveradas.
Ni el pañuelo que planchabas
con amor
coqueteando en mi bolsillo
lo pondrás,
ni ese beso de enojada
que al regresar
siempre me dabas.
Hoy te falta todo aquello
y a mí tu corazón.

Por las calles de la vida
nos perdimos vos y yo.

Quien me va a decir ¡Olvide!
si aunque la olvide,
la llevo adentro,
quién me va a decir ¡borrala!
si me acorrala
mi sufrimiento.
Nunca, nunca se me olvida,
ya mi vida se ha hecho un nudo
con su vida.
y hoy mis sueños se derrumban
sobre la tumba
de esta pasión.

Por las calles de la vida
nos perdimos vos y yo.

Música: Rosendo Luna
(Enrique Cadícamo)

La luz de un fósforo

Nos encontramos tú y yo
y a conversar
nos detuvimos.
Un algo raro tenías
cuando callabas,
cuando reías.
La esgrima sentimental
al fin surgió
la tarde aquella.

Después, qué poco quedó;
el viento todo lo llevó.

La luz de un fósforo fue
nuestro amor
pasajero.
Duró tan poco, lo sé
como el fulgor
que da un lucero.
La luz de un fósforo fue,
nada más,
nuestro idilio.
Otra ilusión que se va
del corazón
y que no vuelve más.

En todo, siempre el color
es del cristal
con que se mira.
De rosa, yo te veía,
cuando callabas,
cuando reías.
Después, con otro cristal,
cambió el color
y ya no eras.
La vida es toda ilusión
y un prisma es el corazón.

La luz de un fósforo fue
etc.

Música: Alberto Suárez Villanueva

Los mareados

Rara,
como encendida,
te hallé bebiendo
linda y fatal.
Bebías
y entre el fragor del champán
loca reías
por no llorar.
Pena
me dio encontrarte
pues al mirarte
yo vi brillar
tus ojos
con un eléctrico ardor,
tus lindos ojos
que tanto adoré.

Esta noche, amiga mía,
con alcohol nos embriagamos.
Qué me importa que se rían
y nos llamen *los mareados.*
Cada cual tiene sus penas
y nosotros las tenemos.
Esta noche beberemos
porque ya no volveremos
a vernos más.

Hoy vas a entrar en mi pasado,
en el pasado de mi vida.
Tres cosas lleva el alma herida:
Amor, pesar, dolor...
Hoy vas a entrar en mi pasado,
hoy nuevas sendas tomaremos.
¡Qué grande ha sido nuestro amor,
y sin embargo, ay,
mirá lo que quedó!

Música: Juan Carlos Cobián

Garúa

Qué noche llena de hastío y de frío,
el viento trae un extraño lamento,
parece un pozo de sombras la noche,
y yo en las sombras camino muy lento.
Mientras tanto la garúa
se acentúa con sus púas
en mi corazón.
En esta noche tan fría y tan mía,
pensando siempre en lo mismo me abismo.
Y por más que quiera odiarla,
desecharla y olvidarla,
la recuerdo más.

Garúa...
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristezas de tapera,
sintiendo tu hielo
porque aquella con su olvido
hoy le ha abierto una gotera.
Perdido...
Como un duende que en la sombra
más la busca y más la nombra.
Garúa... Tristeza...
Hasta el cielo se ha puesto a llorar.

Qué noche llena de hastío y de frío,
no se ve a nadie cruzar por la esquina;
sobre la calle la hilera de focos
lustra el asfalto con luz mortecina.
Y yo voy como un descarte,
siempre solo, siempre aparte,
recordandoté.
Las gotas caen en el charco de mi alma,
hasta los huesos calado y helado,
y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujandomé.

Garúa...
etc.

Música: Aníbal Troilo
(Pichuco)

Por la vuelta

Afuera es noche y llueve tanto,
ven a mi lado, me dijiste,
hoy tu palabra es como un manto,
un manto grato de amistad.
Tu copa es esta, y la llenaste,
bebamos juntos, viejo amigo,
dijiste mientras levantaste
tu fina copa de champán.

La historia vuelve a repetirse,
mi muñequita dulce y rubia;
el mismo amor, la misma lluvia,
el mismo, el mismo loco afán.
Te acuerdas, hace justo un año
nos separamos sin un llanto,
ninguna escena, ningún daño,
simplemente, fue un adiós
inteligente de los dos.

Tu copa es esta, y nuevamente
los dos brindamos por la vuelta,
tu boca roja y oferente
bebió del fino bacarat.
Después, quizá mordiendo un llanto,
quedate siempre, me dijiste,
afuera es noche y llueve tanto
y comenzastes a llorar.

La historia vuelve a repertirse,
etc.

Música: José Tinelli

ENRIQUE SANTOS DISCEPOLO

Canción desesperada

Soy una canción desesperada,
hoja enloquecida en el turbión.
Por tu amor mi fe desorientada
se hundió destrozando
mi corazón...
Dentro de mí mismo me he perdido,
ciego de llorar una ilusión.
Soy una pregunta empecinada
que grita su dolor
y tu traición.

Por qué me enseñaron a amar,
si es volcar sin sentido
los sueños al mar,
si el amor
es un viejo enemigo
que enciende castigos
y enseña a llorar.
Yo pregunto por qué,
sí, por qué me enseñaron a amar,
si al amarte mataba mi amor...
Burla atroz de dar todo por nada
y al fin de un adiós despertar,
llorando.

Dónde estaba Dios cuando te fuiste,
dónde estaba el sol que no te vio.
Cómo una mujer no entiende nunca
que un hombre da todo
dando su amor.
Quién les hace creer esos destinos,
quién deshace así tanta ilusión.
Soy una canción desesperada
que grita su dolor
y tu traición.

Por qué me enseñaron a amar.
etc.

Música: E. S. Discépolo

Desencanto

Qué desencanto más hondo.
Qué desconsuelo brutal.
Qué ganas de echarse en el suelo
y ponerse a llorar,
cansao.
Ver que la vida que siempre se burla
hace pedazos mi canto y mi fe.
La vida es tumba de sueños
con cruces que abiertas
preguntan ¿pa qué?

Y pensar
que en mi niñez
tanto ambicioné
y al soñar forjé
tanta ilusión.
Oigo a mi madre aún,
la oigo engañandomé
porque la vida
me negó las esperanzas
que en la cuna me cantó.
De lo ansiao
sólo alcancé un amor

y cuando lo alcancé
me traicionó.

Yo hubiera dado mi vida
para salvar la ilusión;
fue el único sol de esperanza
que tuvo mi fe,
mi amor.
Dulce consuelo del que nada alcanza,
sueño bendito que me hizo traición.
Yo vivo muerto hace mucho;
no siento ni escucho
ni a mi corazón.

Y pensar
etc.

Música: E. S. Discépolo

Cambalache

Que el mundo fue y será una porquería,
ya lo sé,
en el quinientos seis
y en el dos mil también;
que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublés,
pero que el siglo veinte es un despliegue
de maldá insolente
ya no hay quien lo niegue;
vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo
todos manoseaos.

Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor,
ignorante, sabio, chorro,
generoso, estafador.
Todo es igual; nada es mejor;
lo mismo un burro que un gran profesor.
No hay aplazaos ni escalafón,
los inmorales nos han igualao.
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
da lo mismo que si es cura,

colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón.

Qué falta de respeto,
qué atropello a la razón;
cualquiera es un señor,
cualquiera es un ladrón.
Mezclaos con Stavisky
van Don Bosco y la Mignon,
Don Chicho y Napoleón,
Carnera y San Martín.

Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida,
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia contra un calefón.

Siglo veinte, cambalache
problemático y febril;
el qúe no llora no mama
y el que no afana es un gil.
Dale nomás, dale que va,
que allá en el horno nos vamo a encontrar.
No pienses más, echate a un lao,
que a nadie importa si naciste honrao.
Que es lo mismo el que labura
noche y día como un buey
que el que vive de los otros,
que el que mata o el que cura
o está fuera de la ley.

Música: E. S. Discépolo

Yira... Yira...

Cuando la suerte que es grela,
fayando y fayando,
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe
ni yerba de ayer
secándose al sol
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar,
la indiferencia del mundo
que es sordo y es mudo
recién sentirás.

Verás que todo es mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le importa.
Yira... yira...
Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda
ni una mano ni un favor.

Cuando estén secas las pilas
de todos los timbres
que vos apretás,
buscando un pecho fraterno
para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao
después de cinchar
lo mismo que a mí;
cuando manyés que a tu lao
se prueban la ropa
que vas a dejar,
te acordarás de este otario
que un día, cansado,
se puso a ladrar.

Verás que todo es mentira,
etc.

Música: E. S. Discépolo

Chorra

Por ser bueno
me pusiste a la miseria,
me dejaste en la palmera,
me afanaste hasta el color.
En seis meses
me fundiste el mercadito,
la casiya de la feria
la ganchera, el mostrador.

¡Chorra!
me robaste hasta el amor...
Ahura
tanto me asusta una mina
que si en la caye me afila
me pongo al lao del botón.
Lo que más bronca me da
es haber sido tan gil.

Si hace un mes me desayuno
con lo que he sabido ayer,
no era a mí que me cachaban
tus rebusques de mujer.
Hoy me entero que tu mama,
noble viuda de un guerrero,
es la chorra de más fama
que pisó la Treinta y tres.
Y he sabido que el guerrero
que murió lleno de honor
ni murió ni fue guerrero,
como me engrupistes vos.
Está en cana prontuariado
como agente e la camorra,
profesor de cachiporra,
malandrín y estafador.

Entre todos
me pelaron con la cero,
tu silueta fue el anzuelo
donde yo me fui a ensartar.
Se tragaron,
vos, la viuda y el guerrero,
lo que me costó diez años
de paciencia y de yugar.

¡Chorros!
Vos, tu vieja y tu papá.
¡Guarda!
Cuídense porque anda suelta;
si los cacha, los da vuelta,
no les da tiempo a rajar.
Lo que más bronca me da
es haber sido tan gil.

Música: E. S. Discépolo

Tres esperanzas

No doy un paso más,
alma otaria que hay en mí,
me siento destrozao,
murámonos aquí.
Pa qué seguir así,
padeciendo a lo fakir,
si el mundo sigue igual,
si el sol vuelve a salir.
La gente me ha engañao
desde el día en que nací,
las hembras se han burlao,
la vieja la perdí.
No ves que estoy en yanta
y bandeao por ser un gil.
Cachá el bufoso y ... chao,
vamo a dormir.

Tres esperanzas
tuve en mi vida:
dos eran blancas
y una punzó.
Una, mi madre,
vieja y vencida,
otra, la gente
y otra, un amor.
Tres esperanzas
tuve en mi vida,
dos me engañaron
y una murió.

No tengo ni rencor
ni veneno ni maldad...
Son ganas de olvidar,
terror al porvenir.
Me he vuelto pa mirar
y el pasao me ha hecho reir.
¡Las cosas que he soñao!
¡Me cache en die, qué gil!
Plantate aquí nomás,
alma otaria que hay en mí,
con tres pa qué pedir,
más vale no jugar.
Si a un paso del adiós
no hay un beso para mí,
cachá el bufoso... y chao,
vamo a dormir.

Tres esperanzas,
etc.

Música: E. S. Discépolo

Sin palabras

Nació de ti
buscando una canción que nos uniera,
y hoy sé que es cruel,
brutal, quizá, el castigo que te doy.
Sin palabras esta música va a herirte
donde quiera que la escuche tu traición,
la noche más absurda, el día más triste,
cuando estés riendo o cuando llore tu ilusión.

Perdonamé, si es Dios
quien quiso castigarte al fin,
si hay llantos
que pueden perseguir así,
si estas notas
que nacieron por tu amor
al final son un cilicio
que abre heridas de una historia,
son suplicio, son memoria...
Fantoche herido, mi dolor
se alzará cada vez
que oigas esta canción.

Nació de ti
mintiendo entre esperanzas un destino,
y hoy sé que es cruel,
brutal, quizá, el castigo que te doy...
Sin decirlo, esta canción dirá tu nombre,
sin decirlo, con tu nombre estaré yo,
los ojos casi ciegos de mi asombro
junto al asombro de perderte y no morir.

Perdonamé, si es Dios

Música: Mariano Mores

Malevaje

Decí, por Dios, qué me has dao,
que estoy tan cambiao
¡no sé más quién soy!
El malevaje, extrañao,
me mira sin comprender.
Me ve perdiendo el cartel
de guapo, que ayer
brillaba en la acción.
No ves que estoy embretao,
vencido y maneao
por tu corazón.

Te vi pasar
tangueando altanera
con un compás
tan hondo y sensual,
que no fue más que verte
y perder
la fe, el coraje,
el ansia e guapear.
No me has dejao
ni el pucho en la oreja
de aquel pasao
malevo y feroz.
Ya no me falta
pa completar
más que ir a misa
e hincarme a rezar.

Si ayer, de miedo a matar,
en vez de pelear
me puse a correr.
Me vi a la sombra o finao,
pensé en no verte, y temblé.
Si yo, que nunca aflojé,
de noche, angustiao,
me pongo a llorar...
Decí, por Dios, qué me has dao
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy.

Te vi pasar
etc.

Música: Juan de Dios Filiberto

Esta noche me emborracho

Sola, fané, descangallada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret;
flaca, dos cuartas de cogote,
y una percha en el escote,
bajo la nuez;
chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez,
parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao.
Yo, que sé cuando no aguanto más,
al verla así, rajé
pa no llorar.

Y pensar que hace diez años
fue mi locura,
que llegué hasta la traición
por su hermosura;
que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador;
que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.
Nunca pensé que la vería
en un requiescat in pace

tan cruel como el de hoy.
Mire si no es pa suicidarse
que por ese cachivache
sea lo que soy.
Fiera venganza, la del tiempo,
que le hace ver deshecho
lo que uno amó...
Este encuentro me ha hecho tanto mal
que si lo pienso más
termino envenenao.
Esta noche me emborracho bien,
me mamo, bien mamao,
pa no pensar.

Y pensar que hace diez años
etc.

Música: E. S. Discépolo

Que sapa, señor

La tierra está maldita
y el amor con gripe, en cama;
la gente en guerra grita,
bulle, mata, rompe y brama.
Al hombre lo ha mareao
el humo al incendiar
y ahora entreverao
no sabe dónde va.
Voltea lo que ve
por gusto de voltear,
pero sin convicción ni fe.

¿Qué sapa, Señor, que todo es demencia?
los chicos ya nacen por correspondencia
y asoman del sobre sabiendo afanar.
Los reyes, temblando, revuelven el mazo
buscando un yobaca para disparar.
Y en medio del caos que horroriza y espanta,
la paz está en yanta y el peso ha bajao.

Hoy todo, Dios, se queja
y es que el hombre anda sin cueva;
volteó la casa vieja
antes de construir la nueva.
Creyó que era cuestión
de alzarse; nada más,
romper lo consagrao,

matar lo que adoró;
no vio que a su pesar
no estaba preparao
y él solo se enredó al saltar.

¿Qué sapa, Señor, que ya no hay Borbones?
Las minas se han puesto peor que los varones
y embrollan al hombre que tira boleao.
Lo ven errar tejos al juego del sapo
y en vez de ayudarlo lo dejan colgao,
y nadie comprende si hay que ir al colegio
o habrá que cerrarlos para mejorar.

Hoy todo, Dios, se queja
etc.

Música: E. S. Discépolo

Tormenta

Aullando entre relámpagos,
perdido en la tormenta
de mi noche interminable, Dios,
busco tu nombre.
No quiero que tu rayo
me enceguezca en su fulgor
porque preciso luz
para seguir...
Lo que aprendí de tu mano
no sirve para vivir.
Yo siento que mi fe se tambalea,
que la gente mala vive, Dios,
mejor que yo.

Si la vida es el infierno
y el honrao vive entre lágrimas,
cuál es el bien
del que vive en nombre tuyo
limpio, puro... para qué.
Si hoy la infamia da el sendero
y el amor mata en tu nombre, Dios,
lo que ha besao,
el seguirte es dar ventaja
y el amarte, sucumbir
al mal.

No quiero abandonarte, yo,
demuestra una vez sola
que el traidor no vive impune, Dios,
para besarte;
enséñame una flor
que haya nacido
del esfuerzo de seguirte, Dios,
para no odiar
al mundo que me desprecia
porque no aprendo a robar.
Entonces de rodilla en los guijarros
hecho sangre, moriré con vos.
¡Vení, Señor!

Si la vida es el infierno
etc.

Música: E. S. Discépolo

CATULO CASTILLO

A Homero

Fueron años de cercos y glicinas,
de la vida en orsái y el tiempo loco;
tu frente triste de pensar la vida
tiraba madrugadas por los ojos.
Y estaba el terraplén y todo el cielo,
la esquina del zanjón, la casa azul...
Todo se fue trepando su misterio
por los repechos de tu barrio sur.

Vamos,
vení de nuevo a las doce,
vamos,
que está esperando Barquina,
vamos,
no ves que Pepe esta noche,
no ves que el viejo esta noche
no va a faltar a la cita.
Vamos,
total, al fin, nada es cierto
y estás, hermano, despierto
juntito a Discepolín.

Ya punteaba la muerte su milonga,
tu voz calló el adiós que nos dolía.
De tanto andar sobrándole a las cosas,
prendido en un final, falló la vida.
Ya sé que no vendrás pero, aunque cursi,
te esperará lo mismo el paredón,
y el tres y dos de la parada inútil
y el fraternal rincón de nuestro amor.

Vamos,
etc.

Música: Aníbal Troilo

La última curda

Lastima, bandoneón, mi corazón
tu ronca maldición maleva;
tu lágrima de ron
me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
Yo sé, no me digás,
tenés razón,
la vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz
que es una curda, nada más,
mi confesión.

Contame tu condena,
decime tu fracaso,
no ves la pena que me ha herido,
y hablame, simplemente,
de aquel amor ausente,
tras un retazo del olvido.
yo sé que te lastima,
yo sé que te hace daño,
llorarte mi sermón de vino
pero es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
buscando en un licor que aturda
la curda que al final
termine la función
poniéndole un telón al corazón .

Un poco de recuerdo y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo;
marea tu licor
y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda.
Cerrame el ventanal
que quema el sol
su lento caracol de fuego.
No ves que vengo de un país
que está de olvido siempre gris
tras el alcohol.

Contame tu condena,
etc.

Música: Aníbal Troilo

María

Acaso te llamaras
solamente María;
no sé si eras el eco
de una vieja canción,
pero hace mucho, mucho,
fuiste hondamente mía
en un paisaje triste,
desmayado de amor.
El otoño te trajo
mojando de agonía
tu sombrerito pobre
y el tapado marrón.
Eras como la calle
de la melancolía
que llovía, llovía
sobre mi corazón.

María,
en las sombras de mi pieza
es tu paso el que regresa.
María,
es tu voz pequeña y triste,
la del día que dijiste
ya no hay nada entre los dos.
María,
la más mía, la lejana,
si volviera otra mañana
por las calles del adiós.

Tus ojos eran puertos
que aguardaban ausentes
su horizonte de sueños
y un silencio de flor
pero tus manos buenas
regresaban clementes
para curar mi fiebre,
desteñidas de amor.
Un otoño te trajo
tu nombre era María,
y nunca supe nada
de tu rumbo infeliz.
Eras como la calle
de la melancolía
que llovía, llovía
sobre la tarde gris.

María,
etc.

Música: Aníbal Troilo

Una canción

La copa del alcohol hasta el final
y en el final, tu niebla, bodegón.
Monótono y fatal,
me envuelve el acordeón
en un vapor de tango que hace mal.
A ver, mujer, repite tu canción
con esa voz gangosa de metal,
que tiene olor a ron
tu bata de percal
y tiene gusto a miel tu corazón.

Una canción
que me mate la tristeza,
que me duerma, que me aturda,
y en el frío de esta mesa
vos y yo, los dos en curda,
los dos en curda,
y en la pena sensiblera
que me da la borrachera
yo te pido, cariñito,
que me cantes como antes,
despacito, despacito,
tu canción una vez más.

La dura desventura de los dos
nos lleva al mismo rumbo, siempre igual,

y es loco vendaval
el viento de tu voz
que silba la tortura del final.
A ver, mujer, un poco más de ron
y ciérrate la bata de percal,
que vi tu corazón
desnudo en el cristal,
temblando al escuchar esta canción.

Una canción
etc.

Música: Aníbal Troilo

Tinta roja

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer,
tu emoción
de ladrillo feliz,
sobre mi callejón
con un borrón
pintó la esquina
Y al botón
que en el ancho de la noche
puso el filo de la ronda
como un broche.
Y aquel buzón carmín
y aquel fondín
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano
que mojaba con bon vin.

Dónde estará mi arrabal,
quién se robó mi niñez.
En qué rincón, luna mía,
volcás, como entonces,
tu clara alegría…
Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son.
Bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer,
borbotón
de mi sangre infeliz
que vertí en el malvón
de aquel balcón
que la escondía.
Yo no sé
si fue el negro de mis penas
o fue el rojo de tus venas
mi sangría…
Por qué llegó y se fue
tras el carmín
y el gris fondín lejano
donde lloraba un tano
sus nostalgias de bon vin.

Dónde estará mi arrabal,
etc.

Música: Sebastián Piana

Café de los angelitos

Yo te evoco, perdido en la vida,
y enredado en los hilos del humo,
frente a un grato recuerdo que fumo
y a esta negra porción de café.
Rivadavia y Rincón, vieja esquina
de la antigua amistad que regresa,
coqueteando su gris en la mesa
que está
meditando en sus horas de ayer.

Café de los Angelitos,
bar de Gabino y Cazón,
que yo alegré con mis gritos
en los tiempos de Carlitos
por Rivadavia y Rincón.
Tras de qué sueño volaron,
en qué estrellas andarán
las voces que ayer llegaron
y pasaron y callaron,
dónde están,
por qué calles andarán.

Cuando llueven las noches su frío,
vuelvo al mismo lugar del pasado
y de nuevo se sienta a mi lado
Betinotti, templando la voz.
Y en el dulce rincón que era mío
su cansancio la vida bosteza,
porque nadie me llama a la mesa
de ayer,
porque todo es ausencia y adiós.

Café de los Angelitos
etc.

Música: José Razzano

JOSE MARIA CONTURSI

Cristal

Tengo el corazón hecho pedazos,
rota mi ansiedad en este día;
noches y más noches sin descanso,
y esta desazón del alma mía.
Cuántos, cuántos años han pasado,
grises mis cabellos y mi vida,
loco, casi muerto, destrozado,
con mi espíritu amarrado
a nuestra juventud...

Más frágil que el cristal
fue mi amor
junto a ti.
Cristal tu corazón,
tu mirar, tu reír.
Tus sueños y mi voz
y nuestra timidez
temblando suavemente
en tu balcón.
Y ahora sólo sé
que todo se perdió
la tarde de mi ausencia.
Ya nunca volveré,
lo sé bien, nunca más.
Tal vez me esperarás
junto a Dios... ¡Más allá!

Todo para mí se ha terminado,
todo para mí se torna olvido.
Trágica enseñanza me dejaron
esas horas negras que he vivido.
Cuántos, cuántos años han pasado,
grises mis cabellos y mi vida,
solo, siempre solo y olvidado,
con mi espíritu amarrado
a nuestra juventud...

Más frágil que el cristal
etc.

Música: Mariano Mores

Cosas olvidadas

Después de mucho, mucho tiempo,
recién ahora vuelvo a hablarte.
Qué sensación al escucharte,
si me parece que fue ayer.
Ya ves, estoy mucho más viejo
y vos, igual que aquellos días
que tanto, tanto me querías.
Ya nada queda; todo se fue.

Son cosas olvidadas
esos viejos amores
y al evocar tiempos mejores
se van nublando nuestras miradas.
Son cosas olvidadas
que vuelven desteñidas
y en la soledad de nuestras vidas
abren heridas al corazón.

Hay en tu voz un dejo triste
de penas y melancolía
y a su conjuro el alma mía
se esfuerza para no llorar.
Es que a los dos nos hizo daño
resucitar las horas muertas
y el corazón abrió sus puertas
a la tristeza de recordar.
Son cosas olvidadas
etc.

Música: Antonio Rodio

Cada vez que me recuerdes

Como un fantasma gris llegó el hastío
hasta tu corazón que aún era mío,
y, poco a poco, te fue envolviendo
y, poco a poco, te fuiste yendo.
Si grande fue tu amor cuando viniste,
más grande fue el dolor cuando te fuiste.
Triste tañido de las campanas
doblando en mi soledad.

Cada vez que me recuerdes
la noche amiga me lo dirá
y donde el cielo y el mar se pierden
cuántas estrellas te alumbrarán.
Cada vez que me recuerdes
tu pensamiento me besará
y cuando el fin de tu vida llegue
junto a tu vida me sentirás.

Mi corazón se fue tras de tus pasos. .
El pobre estaba ya hecho pedazos.
Y entre mis manos, mis manos yertas
las esperanzas quedaron muertas.
Si hay algo que jamás yo te perdono
es que olvidaste aquí, con tu abandono
esto tan tuyo, ese algo tuyo
que envuelve todo mi ser.

Cada vez que me recuerdes
etc.

Música: Mariano Mores

En esta tarde gris

Qué ganas de llorar
en esta tarde gris,
en su repiquetear
la lluvia habla de ti.
Remordimientos de saber
que por mi culpa, nunca,
nunca, vida, te veré.
Mis ojos al cerrar
te ven igual que ayer
temblando al implorar
de nuevo mi querer.
Y hoy es tu voz que vuelve a mí
en esta tarde gris.

Ven, triste me decías,
que en esta soledad
no puede más el alma mía.
Ven,
y apiádate de mi dolor,
que estoy cansada de llorar,
de sufrir y esperar
y de hablar siempre a solas
con mi corazón.
Ven, pues te quiero tanto
que si no vienes hoy
voy a quedar ahogada en llanto.
No, no puede ser que viva así,
con este amor clavado en mí,
como una maldición.

No quise comprender
tu desesperación
y alegre me alejé
en alas de otro amor.
Qué solo y triste me encontré
cuando me vi tan lejos
y mi engaño comprobé.
Mis ojos al cerrar
te ven igual que ayer
temblando al implorar
de nuevo mi querer.
Y hoy es tu voz que sangra en mí
en esta tarde gris.

Ven, triste me decías,
etc.

Música: Mariano Mores

Toda mi vida

Hoy, después de tanto tiempo
de no verte, de no hablarte,
ya cansado de buscarte
siempre… siempre.
Siento que me estoy muriendo
por tu olvido, lentamente,
y en el frío de mi frente
tus besos no dejarás.

Sé que mucho me has querido,
tanto, tanto como yo.
Pero en cambio yo he sufrido
mucho, mucho más que vos.
No sé por qué te perdí,
tampoco sé cuándo fue
pero a tu lado dejé
toda mi vida.
Y hoy que estás lejos de mí
y has conseguido olvidar,
soy un pasaje de tu vida,
nada más.

Es tan poco lo que falta
para irme con la muerte.
Ya mis ojos no han de verte
nunca, nunca.
Y si un día por mi culpa

una lágrima vertiste,
porque tanto me quisiste,
yo sé que perdonarás.

Sé que mucho me has querido,
etc.

Música: Aníbal Troilo

Tabaco

Tu voz surgió de las sombras
como un lejano reproche.
Tu voz que llora y me nombra
mientras más aun se asombran
los fantasmas de esta noche.
Están mis ojos cerrados
por el terror del silencio,
mi corazón desgarrado
porque no me he perdonado
todo el mal que te causé.

Más, muchísimo más
extrañan mis manos
tus manos amantes;
más, muchísimo más
me aturdo al saberte
tan cerca y tan distante.
Y mientras fumo
forma el humo tu figura,
y en el aroma del tabaco
tu fragancia
me conversa de distancias,
de tu olvido y mi locura.
Tú, que vives feliz,
tal vez esta noche
te acuerdes de mí.

Parece un sueño de angustia
del que despierto temblando,
y están tiradas y mustias
las violetas de esta angustia
y mis ojos sollozando.
los pobres siguen cerrados
por el terror del silencio.
Mi corazón, desgarrado
porque no me he perdonado
todo el mal que te causé.

Más, muchísimo más
etc.

Música: Armando Pontier

HOMERO MANZI

Ninguna

Esta puerta se abrió para tu paso,
este piano tembló con tu canción,
esta mesa, este espejo y estos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz,
Es tan triste vivir entre recuerdos,
cansa tanto escuchar ese rumor
de la lluvia sutil que llora el tiempo
sobre aquello que quiso el corazón.

No habrá ninguna igual, no habrá ninguna,
ninguna con tu piel ni con tu voz.
Tu piel, magnolia que mojó la luna
tu voz, murmullo que entibió el amor.
No habrá ninguna igual, todas murieron
en el momento que dijiste adiós.

Cuando quiero alejarme del pasado,
"es inútil", me dice el corazón.
Ese piano, esa mesa y esos cuadros
guardan ecos del eco de tu voz.
En un álbum azul están los versos
que tu ausencia cubrió de soledad.
Es la triste ceniza del recuerdo,
nada más que ceniza, nada más.

No habrá ninguna igual, no habrá ninguna,
etc.

Letra y música de Homero Manzi y Raúl Fernández Siro

Malena

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón;
a yuyo del suburbio su voz perfuma.
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón,
o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra,
Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción
se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena;
sólo sé
que al rumor de tus tangos, Malena,.
te siento más buena,
más buena que yo.

Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios apretados como el rencor,
tus manos dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón.
Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción
etc.

Música: Lucio Demare

Mano blanca

Dónde vas, carrerito del este
chicoteando tu yunta de ruanos
y mostrando en la chata celeste
las dos iniciales pintadas a mano.

Reluciendo la estrella de bronce
claveteada en la suela de cuero,
dónde vas, carrerito del once
cruzando ligero las calles del sur.

¡Porteñito! ¡Mano blanca!
Vamos, fuerza, que viene barranca.
¡Mano blanca! ¡Porteñito!
Fuerza, vamos, que falta un poquito.

Bueno, bueno, ya salimos,
ahora sigan parejo otra vez
que esta noche me espera un cariño
en la avenida Centenera y Tabaré.

Dónde vas, carrerito porteño,
con tu chata flamante y coqueta,
con los ojos cerrados de sueño
y un gajo de ruda detrás de la oreja.

El orgullo de ser bien querido
se adivina en tu estrella de bronce,
carrerito del barrio del once,
que vuelves trotando para el corralón.

Bueno, bueno, ya salimos,
Ahora sigan parejo otra vez
mientras sueño en los ojos aquellos
de la avenida Centenera y Tabaré.

Música: Antonio de Bassi

El pescante

Yunta oscura trotando en la noche,
latigazo de alarde burlón,
compadreando de gris sobre el coche
por las piedras de Constitución.
En la zurda amarrada la rienda,
amansó al colorao redomón,
y, como él, se amansaron cien prendas
bajo el freno de su pretensión.

¡Vamos!
cargao con sombra y recuerdo.
¡Vamos!
atravesando el pasado.
¡Vamos!
al son de tu tranco lerdo.
¡Vamos!
camino al tiempo olvidado.

Vamos por viejas rutinas,
tal vez de una esquina
nos llame Renée.
Vamos, que en mis aventuras
viví una locura
de amor y suissé.

Tungo flaco tranqueando en la tarde,
sin aliento al chirlazo cansao,
fracasado en su último alarde
bajo el sol de la calle Callao.
Despintado el alón del sombrero,
ya ni silba la vieja canción
pues no queda ni amor ni viajeros
para el coche de su corazón.

¡Vamos!
etc.

Música: Sebastián Piana

Che, bandoneón

El duende de tu son, che bandoneón,
se apiada del dolor de los demás
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más.
Esthercita y Mimí, como Ninón,
dejando sus destinos de percal
vistieron al final mortajas de rayon,
al eco funeral de tu canción.

Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.
Bandoneón,
para qué nombrarla tanto,

no ves que está de olvido el corazón
y ella vuelve noche a noche como un canto
en las gotas de tu llanto,
che, bandoneón.

Tu canto es el amor que no se dio
y el cielo que soñamos una vez
y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer.
Y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón
y el trago de licor que obliga a recordar,
si el alma está en orsai, che, bandoneón.

Bandoneón,
etc.

Música: Aníbal Troilo

Discepolín

Sobre el mármol helado,
migas de medialuna
y una mujer absurda
que come en un rincón;
tu musa está sangrando,
y ella se desayuna;
el alba no perdona,
no tiene corazón.
Al fin, quién es culpable
de la vida grotesca,
y del alma manchada
con sangre de carmín;
mejor es que salgamos
antes de que amanezca,
antes de que lloremos,
viejo Discepolín.

Conozco de tu largo sufrimiento
y comprendo lo que cuesta ser feliz,
y al son de cada tango te presiento,
con tu talento enorme y tu nariz.
Con tu lágrima amarga y escondida,
con tu careta pálida de clown
y con esa sonrisa entristecida
que florece en verso y en canción.

La gente se te arrima
con su montón de penas
y tú las acaricias,
casi con un temblor.
Te duele como propia
la cicatriz ajena:
aquél no tuvo suerte
y ésta no tuvo amor.
La pista se ha poblado
al ruido de la orquesta,
se abrazan bajo el foco
muñecos de aserrín.
No ves que están bailando,
no ves que están de fiesta,

Vemos, que todo duele,
viejo Discepolín.

Conozco de tu largo sufrimiento
etc.

Música: Aníbal Troilo

Barrio de tango

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
Un ladrido de perros a la luna,
el amor escondido en un portón
y los sapos redoblando en la laguna
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Barrio de tango,
luna y misterio,
calles lejanas,
¡cómo estarán!
Viejos amigos
que hoy ni recuerdo,
qué se habrán hecho,
dónde estarán.
Barrio de tango,
qué fue de aquélla,
Juana, la rubia,
que tanto amé.
¡Sabrá que sufro
pensando en ella
desde la tarde
que la dejé!
Barrio de tango,
luna y misterio,
desde el recuerdo
te vuelvo a ver.

Un coro de silbidos allá en la esquina,
el codillo llenando el almacén,
y el dramón de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.
Así evoco tus noches, barrio'e tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango
y a lo lejos la voz del bandoneón.

Barrio de tango,
etc.

Música: Aníbal Troilo

Tango

Farol de esquina, ronda y llamada,
lengue y piropo, danza y canción,
truco y codillo, barro y cortada,
piba y glicina, fueye y malvón.
Café de barrio, dato y palmera,
negra caricia, noche y portón,
chisme de vieja, calle Las Heras,
pilchas, silencio, quinta edición.

Tango,
piel oscura, voz de sangre,
tango,
yuyo amargo de arrabal,
tango,
chata, pingo, luna grande,
tango,
vaina negra del puñal.
Tango,
voz cortada de organito,
guapo,
recostado en el buzón,
trampa,
luz de aceite en el garito,
todo,
todo vive en tu emoción.

Percal y horario, ropa y costura,
pena de agosto, tardes sin sol,
luto de otoño, pan de amargura,
flores, recuerdos, mármol, dolor.
Gorrión cansado, jaula y miseria,
alas que vuelan, carta de adiós,
luces del centro, trajes de seda,
fama y prontuario, plata y amor.

Tango,
etc.

Música: Sebastián Piana

Tal vez será tu voz

Suena el fueye, la noche está sobrando,
se hace noche en la pista, y sin querer
las sombras se arrinconan
evocando a Griseta,
a Malena, a Mariaesther.
las sombras que a la pista trajo el tango
me obligan a evocarla a mí también.
Bailemos, que me duele estar soñando
con el brillo de su traje de satén.

Quién pena en el violín,
qué voz sentimental
cansada de sufrir
se ha puesto a sollozar así.
Tal vez será tu voz
aquella que una vez
de pronto se apagó;
tal vez será mi alcohol,
Tal vez...
Su voz no puede ser,
su voz ya se durmió,
tendrán que ser, nomás,
fantasmas del alcohol.

Como vos era pálida y lejana,
negro el pelo, los ojos verde gris.
Y era también su boca
entre la luz del alba
una triste flor de carmín.
Un día no llegó, quedé esperando.
Y luego me contaron su final.
Por eso, con la sombra de los tangos,
la recuerdo vanamente más y más.

Quién pena en el violín,
etc.

Música: Sebastián Piana

Sur

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación;
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur,
paredón, y después,
sur,
una luz de almacén.
Ya nunca me verás como me vieras
recostado en la vereda,
esperandoté.
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las calles de Pompeya.
Las calles y la luna suburbana
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto. Ya lo sé.

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya, y al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre del barrio que ha cambiado
y amargura del sueño que murió.

Sur,
etc.

Música: Aníbal Troilo

El último organito

Las ruedas embarradas del último organito
vendrán desde la tarde buscando el arrabal
con un caballo flaco y un rengo y un monito
y un coro de muchachas vestidas de percal.

Con pasos apagados elegirá la esquina
donde se mezclen luces de luna y almacén
para que bailen valses detrás de la hornacina
la pálida marquesa y el pálido marqués.

El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar,
y allí molerá tangos para que llore el ciego,
el ciego inconsolable del verso de Carriego
que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.

Tendrá una caja blanca el último organito
y el asma del otoño sacudirá su son
y adornarán sus tablas cabezas de angelitos
y el eco de su piano será como un adiós.

Saludarán su ausencia las novias encerradas
abriendo las ventanas detrás de su canción
y el último organito se perderá en la nada
y el alma del suburbio se quedará sin voz.

Música: Acho

HOMERO EXPOSITO

Margo

Margo ha vuelto a la ciudad
con el tango más amargo,
su cansancio fue tan largo
que el cansancio pudo más.
Cuántas noches del ayer
se hizo grillo hasta la aurora
pero núnca como ahora,
tanto y´tanto hasta volver.
Qué pretende, adonde va
con el tango más amargo,
Si ha llorado tanto Margo
que dan ganas de llorar.

Ayer pensó que hoy,
y hoy no es posible.
La vida puede más
que la esperanza.
París
era oscura y cantaba
su tango feliz,
sin pensar, pobrecita,
que el viejo París
se alimenta con el breve
fin brutal de una magnolia
entre la nieve.
Después,
otra vez Buenos Aires
y Margo otra vez
sin canción y sin fe.

Hoy hablaron de rodar
y yo dije a las alturas:
Margo siempre fue más pura
que la luna sobre el mar.
Ella tuvo que llorar
sin un llanto lo que llora,
pero nunca como ahora,
tanto, tanto, hasta sangrar.
Los amigos ya no están,
son el son del tango amargo.
Si ha llorado tanto Margo
que dan ganas de llorar.

Ayer pensó que hoy,
etc.

Música: Armando Pontier

Yuyo verde

Callejón... Callejón...
Lejano, lejano.
Ibamos perdidos de la mano
bajo un cielo de verano,
soñando en vano.
Un farol, un portón,
igual que en un tango,
y los dos perdidos de la mano
bajo el cielo de verano
que partió.

Déjame que llore crudamente
con el llanto viejo del adiós.
En donde el callejón se pierde
brotó este yuyo verde
del perdón.
Déjame que llore y te recuerde,
trenzas que me anudan a un portón;

de tu país ya no se vuelve
ni con el yuyo verde
del perdón.

Dónde estás... Dónde estás...
Adónde te has ido.
Dónde están las plumas de mi nido,
la emoción de haber vivido
y aquel cariño.

Un farol, un portón,
igual que en un tango,
y este llanto mío entre mis manos
y este cielo de verano
que partió.

Déjame que llore crudamente,
etc.

Música: Domingo Federico

Tristezas de la calle Corrientes

Calle como valle de monedas para el pan,
río sin desvío donde sufre la ciudad,
qué triste palidez tienen tus luces,
tus letreros sueñan cruces,
tus afiches, carcajadas de cartón.
Risas que precisan la confianza del alcohol,
llantos hechos canto con el beso de un amor,
mercado de las tristes alegrías,
cambalache de caricias
donde cuelga la ilusión.

Triste, sí,
por ser nuestra,
triste, sí,
porque sueñas.
Tu alegría es tristeza
y el dolor de la espera
te atraviesa...
Y con pálida luz
vivís llorando
tus tristezas.
Triste, sí,
por ser nuestra,
triste, sí,
por tu cruz.

Música: Domingo Federico

Yo soy el tango

Soy
el tango milongón,
nacido en los suburbios
malevos y turbios.
Hoy
que estoy en el salón
me saben amansado,
dulzón y cansado.
Pa qué creer,
pa qué mentir
que estoy cambiado.
Si soy el mismo de ayer.

Escuchen mi compás...
No ven que soy gotán…
Me quiebro en mi canción
como un peñal de acero
pa cantar una traición.
Me gusta compadrear,
soy reo pa bailar,
escuchen mi compás,
yo soy el viejo tango
que nació en el arrabal.

Hoy
que tengo que callar,
que sufro el desengaño,
la moda y los años,
voy,
costumbre de gotán,
mordiendo en mis adentros
la rabia que siento.
Pa qué creer,
pa qué mentir
que estoy muriendo,
si yo jamás moriré.

Escuchen mi compás…
etc.

Música: Domingo Federico

Trenzas

Trenzas
seda dulce de tus trenzas,
luna en sombra de tu piel
y de tu ausencia…
Trenzas que me ataron
en el yugo de tu amor,
yugo casi blando
de tu risa y de tu voz…
Fina
caridad de mi rutina,
me encontré tu corazón
en una esquina.
Trenzas
de color de mate amargo
que endulzaron mi letargo gris.

Adónde fue tu amor
de flor silvestre,
adónde, adónde fue
después de amarte.
Tal vez mi corazón
tenía que perderte,
y así mi soledad
se agranda por buscarte.
Y estoy llorando así,
cansado de llorar,
trenzado a tu vivir
con trenzas de ansiedad… sin ti.
Por qué tendré que amar
y al fin partir.

Pena,
vieja angustia de mi pena,
frase trunca de tu voz
que me encadena.
Pena que me llena
de palabras sin rencor,
llama que te llama

con la llama del amor.
Trenzas,
seda dulce de tus trenzas,
luna en sombra de tu piel
y de tu ausencia.
Trenzas
nudo atroz de cuero crudo
que me ataron a tu mudo adiós.

Adónde fue tu amor
etc.

Música: Armando Pontier

Percal

Percal…
¿Te acuerdas del percal?
Tenías quince abriles,
anhelos de sufrir y amar,
de ir al centro a triunfar
y olvidar el percal.
Percal…
camino del percal.
Te fuiste de tu casa,
tal vez nos enteramos mal,
sólo sé que al final
olvidaste el percal.

La juventud se fue,
tu casa ya no está.
Y en el ayer, tirados,
se han quedado acobardados
tu percal y mi pasado.
La juventud se fue;
yo ya no espero más.
mejor dejar perdidos
los anhelos que no han sido
y el vestido de percal.
Llorar…
¿Por qué vas a llorar?
Acaso no has vivido,
acaso no aprendiste a amar,
a sufrir, a esperar
y también a callar.
Percal…
Son cosas del percal.
Saber que estás sufriendo,
saber que sufrirás aun más
y saber que al final
no olvidaste el percal.

Percal…
Tristeza del percal.

Música: Domingo Federico

Farol

Un arrabal con casas
que reflejan su dolor de lata.
Un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos.
Y allá un reloj que lejos da
las dos de la mañana.
Un arrabal obrero,
una esquina de recuerdos y un farol.

Farol…
las cosas que ahora se ven.
Farol…
ya no es lo mismo que ayer.
La sombra
hoy se escapa a tu mirada
y me deja más tristona
la amistad de mi cortada.
Tu luz

con el tango en el bolsillo
fue perdiendo luz y brillo,
y es una cruz.

Allí conversa el cielo
con los sueños de un millón de obreros.
Allí murmura el viento
los poemas populares de Carriego.
Y cuando allá a lo lejos dan
las dos de la mañana,
el arrabal parece
que se duerme repitiéndole al farol.

Farol...
etc.

Música de Virgilio Expósito

Quedémonos aquí

Amor,
la vida se nos va,
quedémonos aquí,
es hora de llegar.
Amor,
quedémonos aquí,
por qué
sin compasión rodar.
Amor,
la flor se ha vuelto a abrir,
y hay gusto a soledad,
quedémonos aquí.
Nuestro cansancio
es un poema sin final
que aquí podemos terminar.

Abre tu vida sin ventanas,
mira lo lindo que está el río.
Se despierta la mañana
y tengo ganas
de juntarte un ramillete
de rocío.
Basta de noches y de olvidos,
basta de alcohol sin esperanzas,
deja todo lo que ha sido
desangrarse en ese ayer sin fe.

Tal vez
de tanto usar el gris
te ciegues con el sol
pero eso tiene fin.
Después
verás todo el color.
Amor,
quedémonos aquí.
Amor,
asómate a la flor
y entiende la verdad
que llaman corazón.
Deja el pasado acobardado
en el fangal
que aquí podemos empezar.

Abre tu vida sin ventanas,
etc.

Música: Héctor Stamponi

ALGUNOS URUGUAYOS

Pampero

Soplo de nuestro espíritu indomable,
viento bagual, aliento de salud,
alma de nuestra tierra inigualable,
¡respiración de América del Sur!
Grito de la llanura que reclama
su fiera y orgullosa soledad,
eres viento de una estirpe que proclama
la altivez de su ruda libertad.

¡Pampero!
¡Viento macho y altanero
que le enseñaste al gaucho
golpeándole la cara
a levantar el ala del sombrero!
¡Pampero!
viento indómito y mañero;
de ti aprendió la raza
a corcovear furiosa
cuando quiso montarla un extranjero.

Letra: Edmundo Bianchi
Música: Osvaldo Fresedo

Murmuyos

Cuando el ombú de la existencia
sacude el viento del ricuerdo
se yena el alma de murmuyos
que cuentan cosas del tiempo viejo.
En ocasiones, al oirlos,
el cielo claro de los ojos
queda tapao de cerrazón
y en otras veces, sin querer,
se va la mano pa el facón.

Murmuyos que trae al alma
la tropa de los ricuerdos,
pa yegar vienen al trote
pa dirse siempre son lerdos,
murmuyos, murmuyos son
que aprietan el corazón.

Y si les echo pa correrlos

a la perrada de los sueños,
esos murmuyos, uno a uno,
me matan tuitos
los pobres perros.
Sólo la caña los domina
y se los yeva al trote en ancas.
Por eso siempre tiene sed
de caña, mi alma, pa apagar
la voz que llega del pasao.

Murmuyos que trae el alma
etc.

Letra: Juan Carlos Patrón
Música: Froilán Aguilar

Agua florida

Agua florida,
vos eras criolla…

Te usaban las pobres violetas del fango
de peinado liso como agua e laguna,
cuando se bailaba alegrando el tango
con un taconeo y una medialuna.
Perfume del tiempo taura que pasó,
pues todo en la vida ha de ser así,
cuando las percantas mentían que no
mientras las enaguas batían que sí.

Chinas,
sencillas y querendonas
que al son de las acordeonas
bailaban un milongón,
chinas,
que oliendo a *Agua florida*
se metían en la vida
a punta de corazón.

De cuando una viola tocaba de prima
y otras la cuarteaban dando a la bordona
y un ramo de taitas era cada esquina
y la vida era linda y guapetona.
Vos eras del tiempo del gacho ladeao,
de la mina airosa anclada al bulín,
del lazo en el pelo, del percal floreao
y de la Academia y el peringundín.

Chinas,
etc.

Letra: Fernán Silva Valdés
Música: Ramón Collazo

Adiós, mi barrio

Viejo barrio que te vas,
te doy mi último adiós,
ya no te veré más.
Con tu negro murallón
desaparecerá
toda una tradición.
Mi viejo Barrio Sur,
triste y sentimental
la civilización
te clava su puñal.
En tus costas de ilusión
fue donde se acunó
el tango compadrón.

Ya se fue tu famosa muralla
cuyas sombras sirvieron mil veces
de testigo a los guapos de laya
que morían por un corazón.
y en las noches de luna, febriles,
al compás rezongón de las olas
los muchachos con los tamboriles
ya no entonan su alegre canción.

Viejo barrio, que te vas,
etc.

El boliche ha cerrado sus puertas,
ya no hay risas ni luz ni alegría
y en la calle ruinosa y desierta
sopla un viento de desolación.
La piqueta fatal del progreso
arrancó mil recuerdos queridos
y parece que el mar en un rezo
demostrara también su emoción.

(recitado)
Barrio Sur, viejo barrio querido,
que te van arrancando a pedazos,
perfumao con olor de leyendas,
para vos es mi canto.
Para vos, Barrio Sur de mis sueños
que me viste jugar de muchacho
y guardás en tus calles estrechas
mil recuerdos sagrados.
Para vos, viejo barrio compadre,
de pañuelo y chambergo ladeado
que tenés mansedumbres de niño
y arrogancias de macho.
Para vos, Barrio sur de mi vida,
que engendrastes el tango
con pasiones, tragedias y risas,
para vos es mi canto.

Viejo barrio que te vas,
te doy mi último adiós,
ya no te veré más.

Letra: Víctor Soliño
Música: Ramón Collazo

Dandy

Dandy,
ahora te llaman
los que no te conocieron
cuando entonces
eras terran;
ahora pasás por niño bien
y hasta te creés
que sos un gran bacán.
Mas yo sé, Dandy,
que sos un seco y en el barrio
se comentan fulerías
para tu mal.
Cuando sepan
que sólo sos confidente
tus amigos del café
te piantarán.

Has nacido en una cuna
de malevos, caraduras,
de vivillos y otras yerbas.
Sin embargo, quién diría
que en el circo de la vida
siempre fuiste un gran chabón.
Entre la gente del hampa
no has tenido performance
y ahora baten los pipiolos
que se ha corrido la boliya
y han junao que sos un gran batidor.

Dandy,
en vez de darte tanto corte,
pensá un poco en tu viejita
y en su dolor.
tu pobre hermana en el taller
la vida entrega con entero amor
y por las noches
su almita enferma con la de tu madrecita
en una sola
gimiendo están.
Cuando un día
llegue a nevar tu cabeza
a tu hermana y a tu vieja
llorarás.

Has nacido en una cuna
etc.

Letra: Roberto Fugazot
Música: Lucas Demare

Yo también como tú

Del ciego musicante
la música manida,
la tonada gangosa
de un lejano acordeón
revive en una estampa
borrosa y desvaida
el alma arrabalera
del turbio callejón.
La muchacha modista
que soñó una quimera
dorada, que no pudo
jamás satisfacer,
flor que duró tan sólo
lo que una primavera
y pasó como todo
lo que no ha de volver.

Qué profunda tristeza
tiene la calle sola,
la música lejana
solloza en la milonga.
Todo está como entonces,
cuando tú eras la novia
que gustaba los versos,
los besos y las rosas.

Yo también como tú
me perdí en el camino
y entre sombras extrañas
paseo mi tristeza,
y no le pido cuentas
de mi vida al destino,
aunque es larga la ruta
y ruda la maleza,
El mismo torbellino
nos lleva a un mismo puerto,
la misma sed de olvido
nos une en hermandad.
Qué lejos nuestras almas
del callejón desierto
donde la vida un día
nos vino a despertar.

Qué profunda tristeza
etc.

Letra: Diego Larriera
Música: Humberto Giampietro

Ya pa qué

Pa qué querés saber de mi querencia,
pa qué dentrar al monte ande nació,
si ha pasao la desgracia a toda rienda,
piantó con la alegría y la enlutó.
Y el jazmín que orillaba su ventana
abrazándose al marco, se secó.
Si en ancas del invierno irás mañana
pa qué quejarte, si estás como yo.

Pa qué, si ya hasta el sol pasa de largo
y no hay flores que emponchen la pared
ni una moza que brinde un mate amargo
ni un pájaro que cante... ya pa qué.
Echao frente a la puerta está mi perro
que llora a lo cristiano, porque ahí
anda un alma penando su destierro
y viene a riclamarme el alma a mí.

Pa qué tendría fin, pa que el silencio
te envolviera pa siempre el corazón.
Si yo, hecho al dolor, no me aquerencio,
cómo vas a aguantar el sacudón.
Así me contestó mi tata bueno
lagrimeando pa dentro... Yo ensillé
con la tarde, guardando mi pañuelo,
monté y le dije al pingo... Ya pa qué.

Letra: Atilio Suparo
Música: Rafael Iriarte

Misterio

Era memoria linda
la memoria del viejo
pa contar sucedidos
de quién sabe qué tiempo,
mientras corría el cimarrón la rueda
y se enredaba en el ombú el pampero.

Pero había que amañarlo
pa arrancarlo al silencio
si le araba la frente
con sus rejas el ceño,
y en el oscuro espejo e sus pupilas
encendían su luz ciertos recuerdos.

Porque entonce en sus labios
temblequiantes y secos,
beyaquiaba el rezongo
como potro mañero,
y de un costao al otro de la boca
tranquiaba el pucho de tabaco negro.

A ocasiones él solo
comenzaba los cuentos
que el gauchaje del pago
recogía en silencio,
viendo resucitar, como a un conjuro,
la atormentada juventú del viejo.

Gurí en la guerra grande,
mozo cuando Quinteros,
soldao en la del Quebracho
y herido en la del Cerro.
Ande un caudiyo levantaba el poncho,
ayí estaba él, apeligrando el cuero.

Eran de ver sus ojos
medio acosaos del sueño
arder como las brasas
del tizón trasfoguero,
cuando echando a la nuca el "borsalino"
les contaba e peleas y entreveros.

Los gurises, al óirlo,
silenciosos y trémulos,
sentían por las venas
correrles como un juego
la alborotada sangre de la raza
y el fin pedían de la historia al viejo.

Pero cáiban las china's
curiosiando el respeto
con que los gauchos óian
las locuras del cuento,
y, sin saber por qué, sobre los párpados del viejo historiador se echaba el sueño.

Y sus labios contraidos
en un gesto e despecho,
hablaban de una trenza
cortada rente al cuero,
y de un amor infortunado y triste
y de un desdén inexplicable y terco.

Música: Américo Chiriff

A media luz

Corrientes tres, cuatro, ocho,
segundo piso ascensor,
no hay porteros ni vecinos,
adentro cocktail y amor.
Pisito que puso Maple,
piano, estera y velador;
un telefón que contesta,
una fonola que llora
viejos tangos de mi flor
y un gato de porcelana
pa que no maulle al amor.

Y todo a media luz,
que es un brujo el amor,
a media luz los besos,
a media luz los dos.
Y todo a media luz,
crepúsculo interior;
qué suave terciopelo
la media luz de amor.

Juncal doce veinticuatro,
telefoneá sin temor;
de tarde té con masitas,
de noche tango y amor;
los domingos té danzante,
los lunes, desolación.
Hay de todo en la casita:
almohadones y divanes,
como en botica… cocó,
alfombras que no hacen ruido
y mesa puesta al amor.

Y todo a media luz,
etc.

Letra: Carlos César Lenzi
Música: Edgardo Donato

El gordo triste

Para el Gordo Pichuco,
mi antiguo maestro y amigo.

Por su pinta poeta
de gorrión con gomina;
por su voz que es un gato
sobre ocultos platillos,
los enigmas del vino
le acarician los ojos,
y un dolor le perfuma
la solapa y los astros.

Grita el águila taura
que se posa en sus dedos
convocando a los hijos
en la cresta del sueño:
¡a llorar como el Viento,
con las lágrimas altas!,
¡a cantar como el Pueblo,
por milonga y por llanto!

Del brazo de un arcángel y un malandra,
se va con sus anteojos de dos charcos
a ver por quién se afligen las glicinas.
Pichuco de los puentes en silencio.

Por gracia de morir todas las noches,
jamás le viene justa muerte alguna.
Jamás le quedan flojas las estrellas...
Pichuco de la misa en los mercados.

¿De qué Shakespeare lunfardo
se ha escapado este hombre
que en un fósforo ha visto
la tormenta crecida;
que camina derecho
por atriles torcidos,

que organiza glorietas
para perros sin luna?

No habrá nunca un porteño
tan baqueano del alba,
con sus árboles tristes
que se caen de parado.
¿Quién repite esta raza
de uno sólo, y de uno.
Pero, ¿quién la repite
con laburos y todo?

Por una aristocracia arrabalera,
tan solo ha sido flaco con él mismo;
también el Tiempo es gordo, y no parece...
Pichuco de las manos como patios.

Y ahora que las aguas van más calmas
y adentro de su fueye cantan pibes,
recuerde, sueñe y viva, Gordo lindo,
amado por nosotros. Por nosotros.
Amado gordo hermano, Aníbal Troilo.

Letra: Horacio Ferrer
Música: Astor Piazzola

INDICE

I

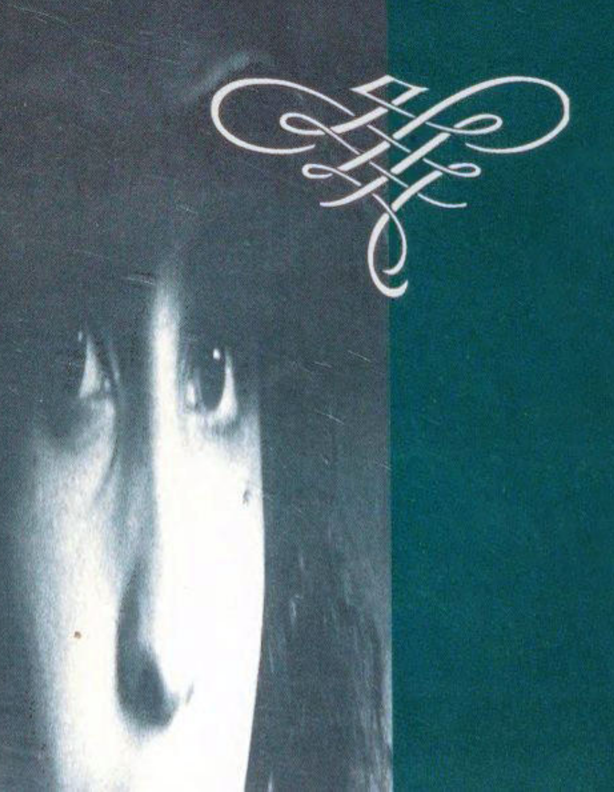
II

ANTOLOGÍA DE TANGOS

Este libro se terminó de imprimir
en agosto de 1995 en TRADINCO S.A., Minas 1367
Dep. Legal 300.196

DEA VILARIÑO que, al margen de su fundamental obra poética ha dedicado al tango varios libros, analiza, en este nuevo ensayo, las claves para entender el género como poesía y, además, la trayectoria del mismo desde sus orígenes hasta el presente por intermedio de sus principales figuras, desde Villoldo y Gobbi hasta Cátulo Castillo y Homero Manzi.

Si comienza desmintiendo una "famosa liviandad" de Jorge Luis Borges sobre el tango y se cierra con el verso "amado gordo hermano, Aníbal Troilo" del tango de Ferrer y Piazzola El gordo triste, entre los dos acotamientos se encierra la esencia poética del tango. Tampoco faltan los enfoques anecdóticos y las reflexiones puntuales. La exacta y amplia antología final completa esta obra original y rigurosa que descubre y valora el arte en las palabras del tango.



Diseño de tapa: Grupo METRO